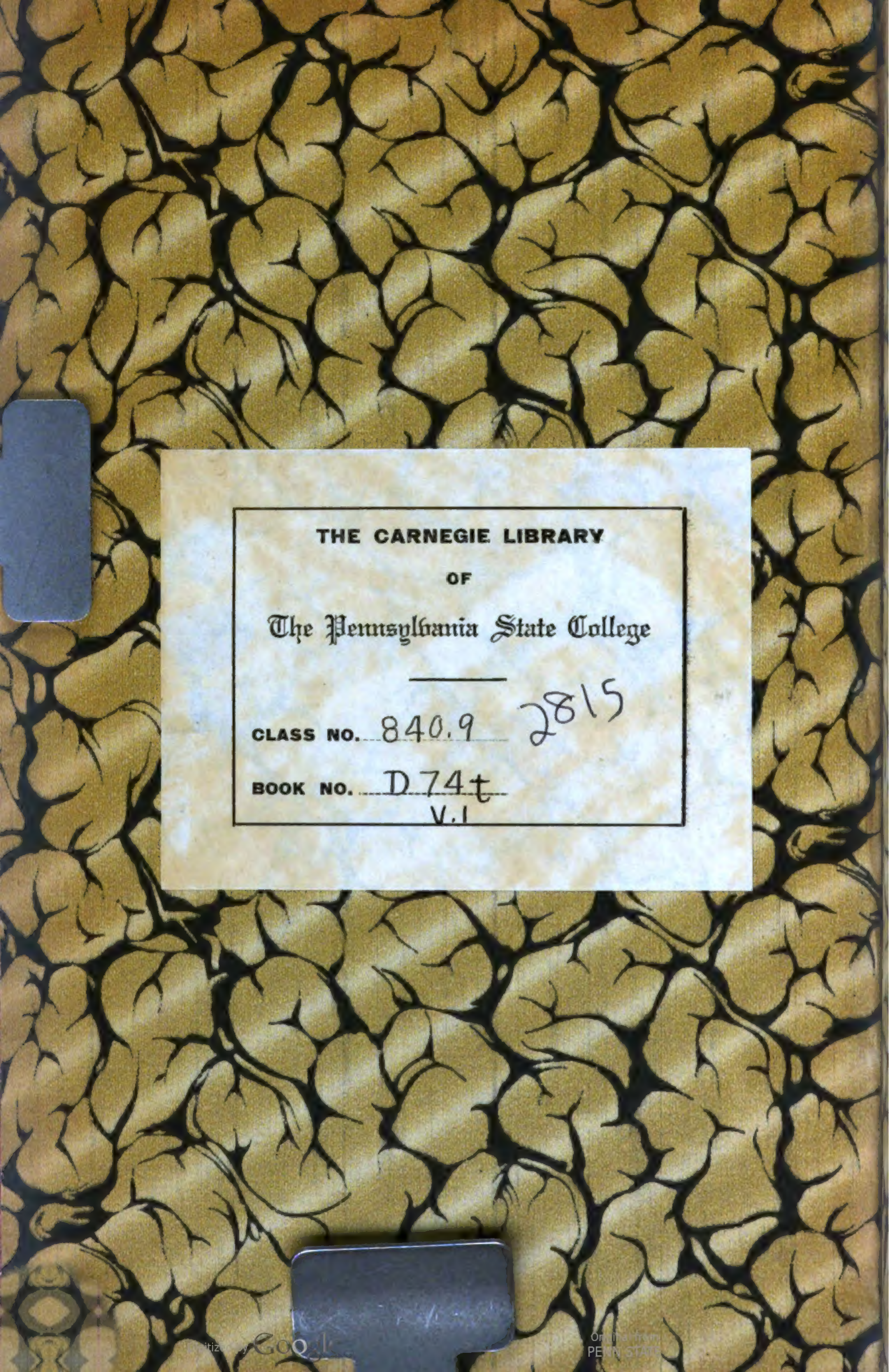






Georges DOUTREPONT
Professeur à l'Université de Louvain
Correspondant de l'Académie Royale de Belgique

LES TYPES POPULAIRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

PREMIÈRE PARTIE

BRUXELLES
Albert DEWIT, Libraire-Éditeur
RUE ROYALE, 53

1926

GEORGES DOUTREPONT
Professeur à l'Université de Louvain
Correspondant de l'Académie Royale de Belgique

LES TYPES POPULAIRES DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

PREMIÈRE PARTIE

BRUXELLES
Albert DEWIT, Libraire-Éditeur
RUE ROYALE, 53

1926



Extrait des *Mémoires*
publiés par l'Académie royale de Belgique (Classe des Lettres, etc.).
Collection in-8°. Deuxième série, t. XXII.

Marcel Hayez, imprimeur, rue Louvain, 112, Bruxelles.



LES

TYPES POPULAIRES

DE

LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

INTRODUCTION.

La définition du mot « type ». — Ce qu'il faut entendre par : « Les types populaires de la littérature française ». — En quoi leur étude peut être intéressante et instructive.

I.

Que signifie le mot « type »?

Si nous demandons aux Dictionnaires la définition de ce mot, ils nous répondront qu'il désigne une empreinte servant à reproduire d'autres empreintes semblables. Par exemple : « une pièce de bois ou de métal destinée à en reproduire d'autres du même genre ». Ils nous diront aussi que ce mot a le sens de « modèle », d'objet ou d'être réunissant à un haut degré les caractères essentiels de tous les objets ou de tous les êtres de même nature. C'est, par conséquent, — d'après eux également, — une conception *idéale* de traits généraux suivant lesquels une chose est formée; c'est un ensemble de traits *caractéristiques* : « Le visage de la femme est le type le plus pur et le plus parfait de la beauté »; « le type italien »; « un type d'architecture ». Par extension, le même terme s'emploie (ainsi que nos Dictionnaires l'indiquent pareillement) pour dénommer un être représentatif ou figuratif d'autres êtres, un être qui les symbolise, ou

bien encore pour qualifier un personnage bizarre, excentrique, un personnage d'une forte originalité.

On pourrait résumer : le mot « type » signifie la réalisation idéale d'une catégorie d'êtres ou d'objets soumis à des lois communes, et agissant ou agis dans des conditions plus ou moins identiques pour tous.

Cela étant, l'application du terme type à la littérature se fait d'elle-même, et c'est à peine si l'on a besoin d'ajouter qu'un type littéraire ou qu'un type populaire d'une littérature est une fiction, une figure imaginaire créée par un ou plusieurs écrivains et qui est caractéristique, expressive, « représentative » d'une série de figures empruntées à la vie, à la réalité, — et aussi qui donne l'impression du déjà vu, du déjà rencontré. Le personnage que l'on appelle de la sorte est, à l'ordinaire, tombé dans le domaine public; il est devenu familier aux esprits. La désignation implique, en conséquence, l'idée de célébrité; mais, évidemment, tel type est plus célèbre, plus populaire qu'un autre. Pour bien nous faire entendre, nous citerons en qualité d'exemples : *Pathelin* (le héros de la farce anonyme, si connue, du XVe siècle; c'est le type de la duperie; son nom est synonyme de trompeur cauteleux); *Gargantua* (Rabelais : grand mangeur); *Céladon* (Honoré d'Urfé : amoureux pur et fidèle, amoureux transi); *Alceste, Célimène, Don Juan, Harpagon, Tartuffe* (Molière : misanthrope, homme insociable; coquetterie et fausseté féminine; séducteur élégant; avarice; hypocrisie religieuse); *Brid'oison, Figaro* (Beaumarchais : juge niais et formaliste; homme à tout faire et à tout défaire); *Mme Angot* (Maillot : la parvenue aux allures populaires); *Robert Macaire* (Benjamin [Antier], Saint-Amand [Amand Lacoste], Paulyanthe [Alexandre Chapponier], Frédérick Lemaitre : fripon audacieux et gouailleur); *Joseph Prudhomme* (Henri Monnier : solennel diseur de sottises ou de riens); *Gaudissart, Gobseck* (Balzac : commis-voyageur hâbleur; usurier); *Jérôme Paturot* (Louis Reybaud : qui s'essaie à tout et ne réussit en rien); *Gavroche* (Victor Hugo : gamin de rue); *Mme Bovary, le pharmacien Homais* (Gustave

Flaubert : type d'amoureuse romanesque; personnage qui a quelque teinte de science et qui tranche sentencieusement les questions les plus difficiles); *Tartarin* (Alphonse Daudet : vantardise)... Voilà quelques noms; ils ne sont donc mentionnés ici qu'à titre d'exemples; j'en passe beaucoup pour l'instant, car la galerie est remarquablement riche et variée de ces types, de ces portraits populaires, qui, on le constate par les précédentes indications, portent des signatures, tantôt glorieuses : Rabelais, Molière, Beaumarchais, Balzac, Flaubert, Daudet, tantôt modestes ou presque totalement oubliées de la masse aujourd'hui : Henri Monnier, Louis Reybaud, Antier, Lacoste, Chapponier... Il s'en rencontre aussi, de ces portraits, qui ne portent aucune signature et qui nous sont arrivés avec la mention fréquente dans nos Musées d'art ancien : « Provenance inconnue ». C'est le cas pour Pathelin.

La liste très incomplète, ou le choix de noms qu'on vient de lire, suffit néanmoins, pensons-nous, à établir une espèce d'entente préalable et claire entre le lecteur et nous-même quant à l'idée qui s'éveille dans l'esprit en présence de pareils noms : ils désignent bien, croyons-nous, de ces personnages, de ces *types* encore une fois, qui ont reçu de leurs créateurs ou de leurs « animateurs » une physionomie si caractéristique, qui ont pris sous leur plume un tel air de réalité ou de vraisemblance qu'ils sont, pour ainsi parler, entrés dans la vie réelle et que les hommes, les vivants de chair et d'os, les tiennent pour aussi « vivants » qu'eux-mêmes. Il est des cas cependant où la physionomie caractéristique, l'air de réalité ne se manifeste, ne s'avère pleinement que grâce à des interprétations, soit complaisantes, soit quelque peu erronées, de la foule. Autrement dit, le public « y met du sien ». Mais laissons provisoirement de côté l'exception. Ne nous occupons en ce moment que de la règle, de cette règle qui peut se formuler : La littérature française possède en grand nombre de ces êtres qui représentent ou paraissent représenter nos travers, nos ridicules, nos défauts, rarement nos mérites et nos qualités; ils sont comme des expressions animées

de certains états d'humanité et de mœurs, de certaines activités professionnelles, des expressions qui nous aident presque à mieux voir, saisir ou comprendre la société authentique et réelle au milieu de laquelle nous sommes appelés à passer nos jours. En conséquence, — qu'ils possèdent en eux une incontestable vérité humaine ou que cette vérité leur soit plus ou moins bénévolement prêtée par le public; qu'ils sortent du pinceau de grands peintres ou bien qu'ils proviennent de petits maîtres, — un signe distinctif leur est commun : c'est d'offrir à nos regards des aspects caractéristiques de la vie, d'être des figures imaginaires réunissant en elles des traits qui, sans doute, sont presque toujours empruntés à diverses figures réelles, à divers modèles, mais qui forment un ensemble, qui constituent quelque chose de complet en leur genre et qui, je le répète, suggèrent l'impression du déjà vu, du déjà rencontré. Ainsi que l'observait très justement Charles Nodier, « aucun caractère d'invention ne devient *type* s'il ne présente cette expression d'individualité originale, mais saisissante, qui le rend familier à tout le monde » (1).

Et, pour prouver le genre de réalité vivante que ces types ont pris devant le public, le vieux critique romantique ajoutait : « Qui de vous ne connaît Don Quichotte et Sancho Pança? Qui de vous n'aimerait à être convaincu qu'ils ont existé, trottant de compagnie, l'un sur Rossinante et l'autre sur le grison, dans les plaines de la Manche? Qui de nous ne quitterait à grands frais de poste les causeries de la Rambla et les voluptés du Prado, pour aller les rejoindre, inattendu comme Doloride ou l'esclave africain, à la modeste *posada* qui les héberge? Dans une de ces guerres impériales qui avaient pour objet de donner à l'Espagne un souverain de la façon de notre maître, les

(1) *Des types en littérature :* ŒUVRES, RÊVERIES LITTÉRAIRES, MORALES ET FANTASTIQUES, Bruxelles, J.-P. Méline, 1832, p. 45. — Du même genre sont, dans les littératures étrangères, les personnages de Don Quichotte et Sancho Pança (Cervantès); Falstaff (Shakespeare); Werther, Faust et Méphistophélès (Gœthe), etc.

Français, harcelés par des bandes populaires, se vengeaient, suivant l'usage immémorial des héros, en parcourant le pays à la lueur de l'incendie. Voilà un village encore que la torche va consumer; on le nomme : c'est le Toboso. Un éclat de rire sympathique s'élève de tous les rangs; les armes tombent des mains du vainqueur, et les heureux compagnons de Dulcinée échappent au carnage, sous la protection du génie de Cervantès (1). »

A notre tour, ne pourrions-nous pas également bien dire, en choisissant nos exemples ou nos preuves dans la littérature française : « Qui de nous n'a point déjà rencontré ou cru voir l'Alceste de Molière, l'atrabilaire Alceste, l'homme aux rubans verts, que la lecture d'un mauvais sonnet mettait hors de lui; Philinte, du même Molière, l'homme de toutes les complaisances mondaines; Gil Blas, de Lesage, l'homme de toutes les complaisances... ajoutons humaines, et aussi de toutes les aventures, l'homme qui se laisse mener par les circonstances; Figaro, de Beaumarchais, l'homme à tout faire et à tout défaire; Mme Angot, son illustre contemporaine, ou la nouvelle riche du Directoire, et qui est si proche de nous... depuis 1918; Robert Macaire, le type du fripon, déjà vieux d'un siècle et dont les événements d'après-guerre ont pareillement rajeuni le nom? Qui de nous, en pensant à la vie qui se déroule autour de lui, n'a pas eu l'occasion de distribuer à droite et à gauche ces qua-

---

(1) *Des types en littérature :* pp. 45-46. — Alfred de Vigny, dissertant sur un objet analogue, écrivait : « L'imagination est une puissance toute créatrice; les êtres fabuleux qu'elle anime sont doués de vie autant que les êtres réels qu'elle ranime. Nous croyons à Othello comme à Richard III, dont le monument est à Westminster; à Lovelace et à Clarisse autant qu'à Paul et Virginie, dont les tombes sont à l'île de France. C'est du même œil qu'il faut voir jouer ces personnages et ne demander à la *Muse* que sa *vérité* plus belle que le *vrai;* soit que, rassemblant les traits d'un *caractère* épars dans mille individus complets, elle en compose un *type* dont le nom seul est imaginaire... »

La vérité dont parle Vigny est, comme il le dit encore, *la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait.* (Préface de CINQ-MARS, *Réflexions sur la vérité dans l'art.*)



lificatifs empruntés aux livres, à des souvenirs littéraires : Arlequin, Pierrot, Polichinelle, Céladon, Cendrillon, Chauvin, Monsieur Josse (ou le Monsieur que nous renvoyons d'un mot plaisant à ses affaires trop intéressées : « Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse »)? Qui n'a pas senti vivre autour de lui Joseph Prudhomme et qui même ne l'a pas senti s'agiter en lui... quelque peu? Oui, Joseph Prudhomme, le creux et solennel phraseur; car, en somme, si tout être humain n'a pas déclaré comme lui : « le char de l'État navigue sur un volcan », ou : « ce sabre est le plus beau jour de ma vie », ou encore : « si Bonaparte fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône »; si tout être humain n'a pas proféré ces trois propos, peu de gens cependant passent leur existence entière sans émettre l'un ou l'autre axiome pédantesque et maladroit qui les apparente au héros de Henri Monnier. Peu de gens, en effet, peuvent se vanter de n'avoir jamais commis quelque prudhommade, de n'avoir pas été comme un embryon ou un commencement de Joseph Prudhomme. Le fameux « bêtisier » que tenait si soigneusement Gustave Flaubert pour recueillir les bêtises des autres était tenu et restait ouvert pour tout le monde, même pour l'auteur de *Madame Bovary*, qui a laissé passer dans ce roman la phrase déplorablement célèbre : « Le père Rouault vint apporter au médecin Charles [Bovary] le paiement de sa jambe remise, soixante-quinze francs en pièces de quarante sous » (1). Soixante-quinze francs en pièces de deux francs? Problème complexe et difficile à résoudre, problème sur lequel, on le sait, les plaisanteries n'ont point manqué.

Le lieu n'est pas de les reproduire. Aussi bien, d'ailleurs, nous ne songeons point à plaisanter. Nous voulons être grave en cette étude et parler sérieusement. Le coût de la jambe remise au père Rouault n'est pas le sujet à prendre pour nous dans le roman de Flaubert. Nous y chercherons plutôt ses types comme Emma Bovary, dont le nom est devenu l'un des syno-

(1) Première édition, 1857, p. 30.

nymes les plus vivants de femme romanesque, comme le pharmacien Homais dont le nom a, lui aussi, un sens symbolique bien connu et qui paraît devoir durer autant que la langue. C'est sur eux que notre attention va se porter, en même temps que sur beaucoup d'autres personnages d'autres œuvres littéraires françaises, personnages qui sont, par leur réalité vivante, leur vérité symbolique, des proches parents de Don Quichotte et de Sancho Pança.

Il sied de faire immédiatement observer que la reproduction de la vie par la littérature ou par n'importe quel autre art n'en constitue jamais une copie servile, une photographie scrupuleusement exacte. Qui dit art d'imitation dit nécessairement *choix* et *arrangement,* souvent aussi *accentuation* des traits de l'original reproduit. Le type ne se réalise guère que dans un grossissement de synthèse. C'est ainsi que, fatalement, forcément, il présente, dans le dessin, quelque chose de ramassé et d'exagéré; il est du « concentré »; il est une quintessence. Selon une très juste remarque d'un critique, « les personnages typiques ne sont pas réels (d'une réalité photographique), pour cette raison qu'il n'y a de vraiment réel que l'individu [1]. » Au surplus, on est en droit d'affirmer, avec le même critique, que l'esthétique des écrivains dénommés naturalistes, rigoureusement appliquée, ne permettrait pas la création de types. En effet, ceux-ci, se trouvant réduits, ramenés d'ordinaire à une passion unique ou, si l'on veut, à une psychologie nécessairement simplifiée, sont, nécessairement aussi, en dehors du quelconque ou du terne de la vie. Ils sont des « surextraits » qu'un observateur plus ou moins pénétrant s'en est allé saisir dans le déroulement à la fois banal et complexe de cette vie : il les en a *dégagés.* La chose est d'ailleurs pratiquée en règle générale pour n'importe quelle création artistique : celle-ci n'existe que par l'indispensable ou l'inévitable emploi de « deux procédés incompatibles avec un

(1) Georges Pellissier, dans l'*Histoire de la langue et de la littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, VII, p. 461.

décalque, l'abstraction et l'idéalisation [1] ». Pensons à l'exemple ou aux manières, à la méthode habituelle du grand créateur de types qui s'appelle Molière. Cette méthode consiste, pour développer des caractères, à simplifier, à condenser et, en fait, à accentuer la réalité. L'écrivain écarte tout détail qui ne conférerait pas le relief nécessaire à son personnage; il ne retient que les traits expressifs, il les grossit, il les place en vive saillie, et, afin de les rendre nettement visibles, il supprime les teintes intermédiaires. Il estime que, dans le genre spécial où il travaille (et de ce genre spécial, le théâtre, nous aurons beaucoup à nous occuper), les demi-teintes ne sont pas de mise. De même, les décors n'y doivent pas être peints à petits coups de pinceau, mais bien à larges coups de brosse. L'optique morale de la scène obéit, d'après lui, à des lois semblables. Qu'il manipule la vie effective ou la fantaisie et l'irréalité, son procédé est le même. Un analyste de ses personnages de farces a noté à leur sujet : « Ils offrent cette particularité qu'ils sont bien des types imaginaires, mais des types imaginaires conçus par un réaliste puissant, de telle sorte que leur irréalité provient, non point de ce qu'ils sont éloignés de la vérité, mais plutôt de ce que la vérité est chez eux amplifiée. Ces bouffonnes figures, vues à travers un miroir grossissant, ont quelque parenté avec les héros de Rabelais. Comme Pantagruel, comme Gargantua, ce sont des *géants*, je veux dire des portraits-charges, dessinés d'après des modèles humains, mais dont les traits sont démesurément agrandis, de façon à mettre en évidence leurs caractères ridicules [2]. »

Le souci de mettre en évidence d'autres caractères ridicules a déterminé, dans le monde des types, d'autres grossissements. Ce sont de ces grossissements qui, dès qu'on les regarde avec la moindre attention, apparaissent peut-être bien un peu gros,

---

(1) GEORGES PELLISSIER, dans l'*Histoire de la langue et de la littérature française sous la direction de Petit de Julleville,* VII, p. 460.

(2) FRANÇOIS PORCHÉ, *Conferencia,* 1er juillet 1922, p 58.

un peu excessifs ! Voyez, par exemple, le *Tartarin de Tarascon*, d'Alphonse Daudet. Jamais, sans doute, on n'a rencontré de méridional qui fût un Tartarin complet, c'est-à-dire qui réunît en lui toutes les excentricités prêtées par le romancier à son illustre hâbleur, mais toutes ces excentricités existent, les unes effectivement, les autres en puissance, chez les méridionaux. Accumulées sur une seule et même tête, elles risquent bien de produire un type forcé, et Tartarin l'est en réalité, mais pas trop cependant, puisque après tout, ce grossissement ne l'empêche point de conserver un air de ressemblance et de vraisemblance. Et puis, chose essentielle, il possède cette haute marque distinctive qui se nomme la *vie*, — non pas la trépidation purement extérieure, mais la physionomie et le souffle de la vie, l'*animus*.

Nous disons : *la vie*, car si l'artiste compose son personnage au moyen de traits de provenances diverses, il est pourtant autre chose qu'un simple collectionneur, qu'un simple arrangeur, car, à ce compte-là, que d'artistes nous aurions ! Sous sa main, le puzzle, une fois combiné, prend allure d'être animé. Les *membra disjecta* se réunissent et forment un tout.

*
* *

Il y a là un genre de création esthétique — la vie de l'art ! — qui se définit assez difficilement, mais qui se sent. Pareille vie est sans doute un produit factice de l'esprit, mais elle est, à sa façon (si l'on ose dire), plus « vitale », plus « existante » que la vie humaine au sens ordinaire ou matériel du mot. Parlant d'une œuvre où l'écrivain italien Luigi Pirandello a tenté de montrer « la supériorité de l'être idéal, de la création poétique, cette vérité plus vraie que la réalité même », un critique dit finement : La vie humaine (dans l'acception première du terme que nous venons de rappeler) est « quelque chose d'indécis, de mouvant, de fuyant, de relatif et de divers, qui nous cause à nous-mêmes de perpétuelles surprises... Les vivants sont des apparences. Au contraire, les fantômes de l'art ont seuls une vie réelle et des traits arrêtés : au milieu de la foule des êtres

ordinaires, instables, problématiques, ils sont des types organisés. Ils ont ce caractère de n'exister que par une seule idée, de n'être créés que pour un seul but, comme des monomanes possédés par une idée fixe : ils ne changent plus, ils sont pour toujours Harpagon, le Roi Lear ou le Père Goriot. Ils ne sont plus maîtres de modifier l'action pour laquelle ils ont été construits et qui détermine une fois pour toutes leur destinée » (1).

De son côté, dans son œuvre (la pièce des *Six Personnages en quête d'auteur*), Pirandello fait dire à l'un de ses acteurs (c'est *le Père*) : « Lorsqu'on a la chance de naître héros — héros de théâtre — bien vivant, on peut se rire de la mort. On est immortel. L'homme, l'écrivain qui fut l'instrument de la création mourra, mais sa créature ne mourra jamais. Et notez que, pour vivre éternellement, elle n'a pas besoin d'avoir des dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qu'est-ce que c'était que Sancho Pança? Qu'est-ce que don Abbondio? Et cependant ils vivront éternellement, parce que, germes viables, ils ont eu le bonheur de trouver une matrice féconde, une imagination qui les a enfantés et nourris, qui leur a donné la vie éternelle » (2). Ainsi Daudet a-t-il également célébré le don de création départi à l'artiste : « La vraie joie des romanciers restera de mettre sur pied, à force de vraisemblance, des types d'humanité qui circulent désormais par le monde avec le nom, le geste, la grimace qu'il leur a donnés, et *qui font parler d'eux en dehors de l'auteur et sans que son nom soit prononcé.* » Je souligne les derniers mots : « qui font parler d'eux en dehors de l'auteur et sans que son nom soit prononcé ». En effet, nous les voyons *exister* indépendamment des compositions littéraires qui les ont mis sur pied; nous les voyons exister par eux-mêmes

(1) L. GILLET, *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1923, p. 225.

(2) *Six Personnages en quête d'auteur*. Pièce à faire de Luigi Pirandello, traduction de Benjamin Crémieux. Comédie des Champs-Élysées, 10 avril 1923. Dans les *Cahiers dramatiques*, supplément au 19 du THÉATRE ET COMŒDIA ILLUSTRÉ, 1re année, no 4, p. 4.

et pour eux-mêmes. Nous les citons presque comme nous citerions des personnages historiques : César, Charlemagne, Louis XIV, Napoléon, des personnages dont le nom, par sa simple émission, dit ou paraît dire tout l'être, et sans que le moindre commentaire doive s'y adjoindre. N'est-ce pas d'ailleurs ce qui fait que des titres d'ouvrages littéraires comme les suivants deviennent possibles et sont immédiatement compréhensibles : *Alceste à la campagne*, le *Tartuffe révolutionnaire*, les *Don Juans de village*, le *Nouveau Pourceaugnac*, *Monsieur Joseph Prudhomme au Salon?* (1). Ces titres, des auteurs les ont imaginés, ou bien ils les ont trouvés comme on trouve une allusion littéraire : ils les ont senti surgir dans leur esprit, par une poussée directe et toute spontanée de leur mémoire; ils n'ont fait que penser aux écrits originaux où les types évoqués ont été créés, aux écrits signés Molière et Henri Monnier.

Le public des lecteurs informés qui voit ces titres, ces œuvres nouvelles, comprend sans peine; il comprend à demi-mot. Il sait, ce public, qu'on lui parle de célébrités qui constituent une sorte de propriété indivise, de patrimoine commun du monde des lettres. Il sait que les utilisateurs de ces noms symboliques ne volent personne en les employant, même s'ils ne révèlent pas, en une mention spéciale, leurs sources. Non certes, ils ne volent personne, ils ne dérobent rien, pas plus qu'ils ne dépouillent leur prochain lorsqu'ils énoncent les syllabes si magiquement parlantes de César, Charlemagne, Louis XIV, Napoléon.

Le rapprochement ici établi entre ces illustrations de l'histoire et nos illustrations de la littérature n'a évidemment qu'une valeur ou une portée de comparaison. Or, nous n'oublions point que « comparaison n'est pas raison », et nous ne songeons nullement à prétendre que nos types littéraires se dressent devant les regards, lorsqu'on profère les syllabes expressives dont leurs noms sont formés, avec la taille et les proportions

(1) Voir chapitre II, huitième partie, II.

gigantesques des acteurs souverains de la vie authentique et réelle. Mais au moins le parallèle est possible, et il permet de faire voir à quel point ces types ont pris une physionomie individuelle et de montrer en même temps combien leur appellatif a de force symbolique.

* * *

Gardons-nous pourtant de croire que ce soit toujours un motif de l'espèce — la vérité humaine — qui ait rendu populaires, symboliques, représentatifs, des personnages sortis des livres. La littérature renferme, en effet, de ces êtres fictifs dont le nom a passé en proverbe, a reçu valeur d'appellatif générique, sans que cette faveur, sans que cette consécration suprême leur soit venue d'œuvres offrant vraiment du caractère, de l'originalité, du *ton*. A cette classe appartient Olibrius [1]. On ne peut pas le regarder, assurément, comme une « création littéraire », comme une figure ayant pris, sous la main d'un écrivain, un véritable relief, un relief tant soit peu artistique. Le personnage, que désignent ainsi de vieux livres aujourd'hui fort oubliés, a pourtant laissé son nom dans la circulation, et quel nom! Un nom à portée incontestablement symbolique, et un nom des plus populaire. Mais lorsque ce nom est prononcé ou, pour mieux dire, employé, il ne suscite pas devant nous la physionomie d'un type déterminé, comme c'est le cas, par exemple, pour Calino. Et pourtant Calino n'a pas non plus, par devers lui, une production livresque essentiellement notable qui le soutienne : il n'a pas de vraie littérature vivante, si ce n'est la littérature inconsistante et falote des « mots de la fin » dans nos journaux [2]. Mais au moins nous apparaît-il agissant, parlant, dessiné, dans l'aventure, le propos grotesque, la *calinotade* qu'on lui prête; tandis qu'Olibrius, nous ne le voyons

[1] Chapitre II, sixième partie.

[2] Chapitre II, huitième partie, IV.

pas en une attitude de vie littéraire lorsque la conversation amène sur nos lèvres le nom « idéal » qu'il porte. Ce nom n'est plus, au fond, qu'un malicieux qualificatif qui s'applique à un fanfaron, à un personnage faisant l'important ou le méchant, à un grotesque, à un « hurluberlu ». Nous le retiendrons pourtant dans nos listes.

Ainsi procéderons-nous également en ce qui concerne Barbacole, qui n'a pas davantage d'existence littéraire dans les mentions que le public lui réserve (1). Péronnelle non plus : cette désignation générique n'est pas entrée, elle non plus, dans le vocabulaire commun en vertu de l' « humanité » effective ou apparente qu'aurait pu renfermer le caractère de la femme appelée de ce nom dans une chanson ancienne. Le phénomène de vulgarisation linguistique qui s'est produit pour elle n'est pas même, comme nous l'observerons plus tard, celui du transfert métaphorique qui s'est opéré en général pour les types parvenus à la grande popularité (2). Quoi qu'il en soit, ce nom nous semble devoir figurer dans nos listes, de même que ceux de Barbacole et d'Olibrius. Nous y avons aussi inscrit Calicot. Et pourtant, encore une fois, Calicot ne possède pas de « facies » littéraire, bien que son nom émane d'un texte littéraire : *Le Combat des Montagnes* (1817), de Scribe et Dupin : au fait, il ne représente pas un état d'humanité ou de mœurs analogue à celui qui a valu une survie aux personnages réellement dignes de la qualification de types. Il désigne un commis de magasin de nouveautés, mais ce sens générique résulte simplement d'une circonstance dite historique (3). Toutefois, c'est un sens symbolique et nous croyons devoir en tenir compte. Remarquons du reste que la création des types littéraires ou le phénomène psychologique et social ainsi appelé touche de près à la création des noms populaires. Il y a là deux domaines d'ordre intellec-

(1) Chapitre II, sixième partie.
(2) Chapitre II, deuxième partie.
(3) Chapitre II, sixième partie.

tuel qui souvent se confondent. Nous ne pourrons pas toujours les distinguer. Nous le pourrons d'autant moins que certains personnages inventés par des écrivains doivent leur popularité ou, pour nous exprimer plus exactement, la popularité de leur nom à des « riens » littéraires. Aussi, par moments même, il conviendrait que l'intitulé de notre travail fût élargi et se formulât : *Les Types et les Noms populaires de la Littérature française.*

*
* *

La définition, ci-dessus énoncée ([1]), du mot *type* semble impliquer l'idée que ce mot représenterait uniquement « un état d'humanité morale » ou porterait exclusivement sur « la nature morale » des hommes, sur leur âme ou leur vie interne. Il porte aussi cependant sur la vie physique, sur des êtres vus par le dehors. L'exemple de Calicot le montre : c'est un terme qui ne suggère à l'esprit que des traits extérieurs et qui n'évoque que le métier de vendeur d'étoffes. D'autres termes, d'espèce plus ou moins analogue, existent; d'autres personnages ont été imaginés qui représentent également l'humanité, qui nous la font voir dans une de ses attitudes extérieures et matérielles, sous l'aspect d'un défaut corporel ou d'une particularité physique : ils sont devenus l'expression symbolique des divers humains offrant au regard cette attitude, ce défaut, cette particularité : Gargantua (notion emblématique : grand mangeur); Dame ou Mère Gigogne (fécondité maternelle) ; Sosie (ressemblance parfaite); l'Ogre du Petit Poucet (synonyme ou équivalent approximatif de Gargantua); le Petit Poucet (idée de petite taille); Riquet à la Houppe (homme à haut toupet); la Belle au Bois Dormant (employé parfois comme désignation plaisante et moqueuse : la Belle endormie); Quasimodo (un monstre de laideur).

Nous nous occuperons donc de ces noms et de ces personnages.

([1]) Pages 5-6

Cela étant admis, y aurait-il grande surprise chez nos lecteurs s'ils voyaient apparaître sous notre plume des noms d'animaux? Nous ne le pensons pas. Les animaux, héros d'œuvres littéraires, sont des prête-noms : ce sont des êtres du monde inférieur en lesquels l'écrivain incarne des mœurs et des passions humaines (qu'on se reporte aux *Fables* de La Fontaine). Le même sens symbolique se rencontre en des objets ou des choses, objets ou choses que le livre dote, investit, revêt d'une personnalité ou d'une humanité : le public les voit sous l'aspect d'individus vivants et parlants; il leur prête l'existence. Ainsi en a-t-il été, par exemple, pour le Soliveau et le Maître Gaster du grand fabuliste français. Retenir ces noms et d'autres du même genre, comme nous l'avons fait, n'est-ce pas la conséquence logique des principes posés en tête de notre étude?

*
* *

Mais, avec cette conséquence, une conclusion ou une constatation importante se dégage des pages précédentes. Les personnages littéraires que nous déclarons réels, humains, représentatifs, ne le sont pas tous au même titre ou dans la même mesure. Chez certains d'entre eux, une part plus ou moins considérable de fantaisie se mêle à la vérité. D'autre part, cette vérité dite humaine et la valeur représentative des plus réels de ces êtres de fiction sont elles-mêmes à degré variable. Don Juan et Harpagon passent pour des réalités très vivantes, mais le premier de ces personnages contient en lui une manifestation de vie bien autrement étendue que celle qui se trouve enclose dans le second. Il représente un sentiment (la séduction amoureuse) bien plus large ou plus universel que l'avarice.

*
* *

Toutefois, quel que soit le degré de vérité des divers personnages que nous avons eus en vue jusqu'ici, ils se ressemblent en ce qu'ils sont des êtres ou des types issus d'œuvres littéraires déterminées (sauf Calino), des êtres ou des types qui, bien



qu'ayant été repris et réexploités par des auteurs *à la suite*, possèdent, si l'on peut s'exprimer ainsi, leur acte de naissance, un état civil précis dans la société des lettres, — qui, en même temps, possèdent une figure individuelle. Ils constituent la propriété d'un écrivain ou d'un écrit essentiel; ils ont été consacrés par un texte littéraire qui a valeur de pièce officielle, d'extrait de naissance devant le public, même si, antérieurement à la rédaction de ce texte, ils ont déjà circulé dans la littérature (tels les héros, de provenance ancienne, immortalisés par les contes de Perrault). Devant et pour ce même public, ils ont une physionomie qui les individualise : d'où la qualité et l'épithète *d'individuels* que notre travail leur assigne. C'est dire par là, c'est indiquer par cette épithète qu'ils n'ont point, en lieu et place d'un visage personnel, un masque susceptible d'être utilisé dans les circonstances les plus différentes, les plus changeantes, ainsi que la chose peut se pratiquer avec d'autres types.

Ces autres types, qui forment une catégorie spéciale et un monde très vivant, se distinguent en revanche par une particularité consistant dans ce qu'ils ne sortent pas d'un seul texte, d'un texte officiellement reconnu comme acte de naissance : ils émanent d'un ensemble plus ou moins considérable de productions livresques; ils existent, en quelque sorte, à l'état de propriété indivise dont chaque écrivain peut user; ils appartiennent à un Grand Tout. On les désigne d'ordinaire par les appellations de types *généraux, traditionnels, fixes, conventionnels*. Ils sont généraux, en effet; ils ont une physionomie et une vie traditionnelles, ou créées par la tradition (d'où la dénomination de types *fixes* qui leur est aussi conférée); ils présentent dans cette physionomie et cette vie quelque chose de conventionnel : ici même la part de la fantaisie est relativement forte. Ce sont, notamment, Arlequin, Pierrot, Polichinelle, le Capitan Matamore, le Docteur, Crispin, la Mère Gigogne, Paillasse, Pantalon, Scapin, Cassandre, Colombine. Lorsque nous les qualifions de types *généraux*, nous n'oublions pas qu'à la base de chacun d'eux, si l'on peut dire, il existe un

créateur déterminé, ou plutôt un premier créateur (parfois un acteur). Mais d'autres auteurs sont ensuite intervenus; des remanieurs sont entrés en jeu, et c'est, quelquefois, l'un de ces remanieurs qui a prêté au type sa physionomie essentielle. Il en résulte que l'acte de création reste ici confus, imprécis, collectif. Les personnages enfantés de la sorte demeurent, au cours des temps, une propriété indivise, ainsi que nous l'avons dit à l'instant, un bien *banal,* un patrimoine commun où tout venant peut puiser, pour travailler à sa façon.

Ils forment donc une seconde classe d'êtres littéraires qui nous paraissent devoir être séparés du premier groupe, le groupe des figures individuelles. Faut-il ajouter que la plupart d'entre eux relèvent de la littérature dramatique en général et que la Comédie Italienne, la *Commedia dell'arte* ou *all'improviso*, passe pour en avoir inventé le grand nombre? L'Espagne n'est pourtant pas étrangère à la constitution de l'un ou de l'autre d'entre eux. A ces gens du Midi, la France a fait un accueil empressé et un glorieux sort. Elle a, de son côté, remanié et renforcé le personnel de ces illustres amuseurs. Sa part de procréation et de mise au point sera déterminée ailleurs, mais ce qu'il importe de bien noter dès maintenant, c'est que tous les types de la seconde classe, exotiques ou indigènes, ont triomphé chez elle durant plusieurs siècles (particulièrement aux XVIIe et XVIIIe) sur les scènes et dans les pièces les plus diverses.

Ils y ont triomphé pour les raisons qui sont diverses aussi, mais la raison majeure n'a pas toujours été leur stricte vérité humaine. Au fait, ils ne sont guère vrais que de la vérité qui est celle de la caricature. Déjà, les types de la première catégorie, qui sont considérés comme des vivants, comme des humains (qui symbolisent à nos yeux les aspects éternels de l'humanité); déjà, ils s'offrent en des grossissements de synthèses ou avec, tout au moins, la simplification de lignes, avec l'idéalisation simplificatrice qui constitue un des éléments fondamentaux de l'art. L'accentuation est évidemment plus marquée dans le second groupe. Néanmoins il a aussi, comme le premier,

l'*animus*, le souffle vivant dont nous avons parlé. Oui, certes, l'*animus* existe dans ces masques grimaçants, dans ces fantoches que sont les Arlequin, les Pierrot, les Cassandre, les Polichinelle, les Colombine, les Docteur et autres types — types si populaires — de la Comédie Italienne. Et puis, après tout, ils sont, comme Moland l'a dit, « des copies ressemblantes, quoique outrées de la nature humaine; ces types, inventés une fois pour toutes, représentent chaque ridicule dans son expression générale » (1). En effet, dans ce théâtre d'origine italienne, mais qui est devenu français par le zèle que les Français ont mis à l'exploiter et par l'esprit dont ils l'ont imprégné, « chaque figure parle : celle de Cassandre dit avarice ou prodigalité ridicule, et tendresse après la saison; celle du Docteur, ladrerie, imbécillité, cuistrerie; celle d'Arlequin, naïveté et balourdise s'il est valet, audace et ruse d'amour s'il est maître; celle de Pierrot, gaucherie, gourmandise et contre-temps; celle de Colombine, tout le secret des jeunes filles, espièglerie et timidité, sensibilité et malice, indiscrétion et réserve, un peu d'amour, beaucoup de curiosité... » (2).

*
* *

Individuelles ou générales, toutes les figures rencontrées jusqu'à présent sont populaires un peu de la même façon. Leur popularité se manifeste dans le fait qu'il est permis de les citer dans nos entretiens et nos livres sans qu'on ait à joindre de note explicative, de commentaire à leur nom. Mais elles sont autre chose encore que populaires : elles sont *permanentes*. Elles ont duré et elles durent. Elles nous arrivent d'un passé plus ou moins lointain et elles sont des types *permanents*, des types de signification constante, de réputation continue ou

---

(1) Louis Moland, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, Didier, 1867, in-12, pp. 120-121.

(2) Édouard Thierry, cité par Champfleury, *Souvenirs des Funambules*, Paris, Michel Lévy, 1859, pp. 89-90.

soutenue. Depuis le jour de leur invention, ou de leur entrée dans la popularité, elles sont restées en circulation et elles n'ont pas cessé d'être vraies ou d'apparaître, parfois à tort peut-être, comme des équivalences imagées de quelque réalité humaine.

Il a existé d'autres équivalences, d'autres types à physionomie propre, ou à masque, qui n'ont pas joui de la même faveur, qui n'ont pas connu la même chance, qui, en des temps plus ou moins éloignés, furent appelés à la vie, mais qui ne sont pas demeurés les « élus » de la popularité. Ils ont amusé leur génération ou une époque déterminée et c'est tout; ils ont incarné une idée qui a cessé de circuler ou pour laquelle on a trouvé, par la suite, une autre réalisation vivante. Tels sont les personnages de Fauvel (Moyen Age), Dariolette (XVI[e] siècle), Trivelin (XVII[e]), Grapignan (XVIII[e]), Mayeux, Benoîton (XIX[e]). Il en va d'eux comme de tant d'autres créations littéraires qui n'ont pas été des êtres symboliques, mais dont nos ancêtres se sont largement divertis. Nous ne songeons pas souvent aux hécatombes d'œuvres qui s'accomplissent en toute « année littéraire » qui s'écoule. Le sujet est pourtant fécond en méditations instructives à bien des égards. Infime est le nombre des « hommes créés » par le livre qui, semblables à l'Isaac Laquedem de la légende, au Juif Errant, traversent tous les âges. A côté d'eux, combien en est-il qui, partis pour l'immortel voyage de gloire, sont tombés en route! Chaque époque eut ainsi des favoris qui sont devenus des éphémères.

Ces éphémères ont peut-être proféré beaucoup de bons mots; ils ont peut-être lancé beaucoup de paroles littéraires qui ont fait fortune. Mais ils ne portaient pas en eux le don de longévité, le viatique qui assure l'immortalité. Ils ne plongeaient pas à plein dans le tuf de la nature humaine; ils ne reproduisaient, dans leur physionomie pourtant plaisante, que les rides extérieures et temporaires de la vie. Ou bien, ils ont été tout simplement les « pas-de-chance » du monde intellectuel, et leur réputation a été celle des gens qui passent ou qui sont

uniquement les représentants et les amuseurs d'une époque. Dans son livre spirituel, et en même temps fort éducatif, sur les *Réputations littéraires*, Paul Stapfer a consacré deux chapitres spécialement piquants à des « méditations sur le petit nombre des élus » en littérature, par conséquent sur lé grand nombre des « appelés ». Il aurait pu en écrire un troisième sur les types populaires, en quantité considérable, qui ne vécurent que quelques mois ou quelques années et qui ne forment plus aujourd'hui qu'une masse indistincte de trépassés.

D'autres raisons encore que celles qu'on vient de lire expliquent leur caducité. Elles seront indiquées ailleurs [1]. L'essentiel, pour l'instant, est d'avoir constaté que des personnages, qui peuvent se qualifier de populaires, ne l'ont été que temporairement. Nous les appellerons *éphémères* dans nos exposés suivants. Ce sont des éphémères ayant, comme les permanents, ou bien une figure individuelle, ou bien une figure générale. Voilà pourquoi dans ces mêmes exposés on verra les deux classes de types *individuels* et *généraux* subdivisées chacune en deux groupes, lorsqu'il y aura lieu d'établir la distinction : le groupe des *permanents* et celui des *éphémères*.

* * *

La notion de permanence, en littérature, n'implique pas l'idée que tous les personnages dénommés permanents durent de la même façon. Ils ne sont pas tous, littérairement, permanents. Ils ne jouissent pas tous d'une existence littéraire, livresque, ainsi qu'on va le voir. L'observation, qui convient également à certains éphémères, est importante à faire en tête d'une étude qui prendra forcément, de-ci de-là, le caractère d'une étude de sémantique. Demandons-nous ce qu'on doit entendre en littérature par les mots : « durer, rester en vie ». En signalant Calicot, nous avons rappelé plus haut le souvenir

---

(1) Chapitre III.

de la comédie de Scribe et Dupin, *Le Combat des Montagnes,* de 1817. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant qu'on ne la lit ni ne la joue plus. Et pourtant le nom de Calicot *vit* encore. Le personnage ainsi désigné pourrait donc être rangé parmi les types qualifiés ci-dessus de permanents; mais son exemple nous montre qu'il est des œuvres littéraires qui laissent des souvenirs bien vivants sans qu'elles-mêmes soient restées vivantes. Disons plutôt, afin de restreindre la remarque à notre sujet spécial, que les permanents n'ont pas tous le même genre d'existence ou de vitalité dans l'esprit de ceux qui en parlent. Les uns jouissent vraiment encore d'une existence, en ce sens que, dans des milieux d'une certaine culture, ils subsistent comme entourés ou imprégnés de la vie littéraire des livres qui les ont produits. L'homme qui les cite ne les sépare généralement pas de ces livres ou des pages imprimées dans lesquelles leur physionomie est tracée. Telles sont les immortelles créations de Gargantua, Panurge, Don Juan, Harpagon, Tartuffe, Monsieur Jourdain, Gil Blas, Figaro et, à l'étranger, Don Quichotte, Sancho Pança, Faust, Méphistophélès, Falstaff. Mais d'autres figures sont permanentes « en dehors » des œuvres où elles ont été portraiturées. Ces œuvres n'ont plus ou presque plus de lecteurs. En effet, personne ou presque personne actuellement ne songe à du papier de librairie lorsque sont prononcés les vocables, pourtant populaires, qui les désignent. Ils sont logés dans la mémoire commune, mais sans que leur nom évoque le souvenir du texte imprimé qui fut la forme « originale » de leur existence. Prenons, par exemple, les deux types si populaires de Joseph Prudhomme et de Robert Macaire. Qui donc possède encore une connaissance intégrale et directe de la littérature écrite où Henri Monnier a fixé le facies du premier de ces personnages, facies, que, tous, nous jugeons si caractéristique? Ou bien, si l'on veut, de quoi est faite la littérature encore actuellement vivante, effective, de cet illustre bourgeois louis-philippien, chez les innombrables citateurs qui continuent à lui maintenir

sa réputation? Sur cent, il en est peut-être quatre-vingts pour qui elle est faite uniquement de ses trois mots déjà rappelés sur « le char de l'État », « le beau sabre » qui est « un beau jour », « le lieutenant d'artillerie » que n'est pas resté Napoléon Iᵉʳ, plus encore deux ou trois paroles non moins plaisantes comme : « Les hommes sont égaux; il n'y a de véritable distinction que la différence qui peut exister entre eux ». La même question se pose pour Robert Macaire : Qui donc est encore informé du contenu précis des pièces où le fripon gouailleur a pris cette figure que les contemporains de Frédérick Lemaître trouvaient si vigoureusement dessinée et si puissamment représentative de la désorganisation sociale de leur France? Nous n'émettrons sans doute pas une opinion bien aventureuse en prétendant que sa littérature a presque totalement cessé d'être, ou bien qu'elle ne subsiste plus, sous forme d' « écriture » lue, que pour les amateurs de vieux livres, ou pour de rares lettrés qui la « consultent » et qui sont attirés vers elle par des motifs de curiosité scientifique.

La vie littéraire de bien d'autres personnages réputés est pareillement ignorée : Olibrius, Roger Bontemps, Artaban, Janot, Jocrisse, Mᵐᵉ Angot, Gogo, Dumollet, Chauvin, etc. Des observations du même genre seraient possibles pour tels acteurs à grande vogue de l'ancien répertoire de la Comédie Italienne et de la farce française : Cassandre, Polichinelle, Pantalon, Gilles, Crispin, Cadet-Roussel... Ces observations seraient possibles, mais comme elles appellent divers commentaires, nous n'y insisterons pas en cet endroit et nous les reprendrons en meilleure place.

Nous aurons à revenir également à la discussion ici entamée sur le fait qu'il y a *vivre* et *vivre* en littérature, sur le fait qu'on peut être une créature vivante d'une littérature sans avoir conservé une existence livresque. Notons-le pourtant déjà : se prononcer sur le degré de vitalité littéraire d'un personnage de comédie, de roman ou de chanson, c'est se prononcer sur un problème obscur et dont la solution dépend du plus ou moins

de culture de celui qui le soulève. Dans toute affirmation relative à cette matière, il entre une part assez considérable de subjectivité. La vie artistique que nous attribuons aux héros d'une œuvre écrite est la plus variable qui soit, puisqu'elle varie d'après les connaissances personnelles de chaque lecteur : ou plutôt elle doit se préciser à la fois d'après ses connaissances momentanées ou temporaires.

Mais, autre discussion possible, jusqu'à quel point avons-nous le droit d'user de ces formules qui, si fréquemment, viennent sur nos lèvres ou sous notre plume, à nous critiques littéraires : *Le public sait..., le public ignore?...* « Qu'est-ce donc que *le public* » ? demanderait quelque plaisantin. La réponse ne pourrait pas être, assurément, une ou absolue. C'est qu'il n'y a pas qu'un seul public : il y en a plusieurs, il y en a même beaucoup dans l'ordre des choses qui nous occupent. Leur nombre varie d'après la nature et l'étendue de la formation intellectuelle et esthétique de chacun des hommes qui parlent une langue ou qui font effort pour penser en la parlant. Il y a, si l'on veut, des publics qui diffèrent en quantité et en qualité de toutes les façons possibles. Ce sont des collectivités plus ou moins attentives aux propos qu'elles tiennent, des collectivités toujours en mouvement et en transformation, toujours flottantes, et par conséquent, « indéterminables » au point de vue numérique. On ne pourrait dès lors tracer entre elles de ligne véritable de démarcation, ni déterminer leur étendue respective. Voltaire écrivait pourtant à un ami au sujet de sa tragédie d'*Adélaïde Du Guesclin* (1734) : « Vous savez ce que j'entends par le public : ce n'est pas l'Univers, comme nous autres barbouilleurs de papier l'avons dit quelquefois. Le public, en fait de livres, est composé de quarante ou cinquante personnes, si le livre est sérieux ; de quatre ou cinq cents, lorsqu'il est plaisant, et d'environ onze à douze cents, s'il s'agit d'une pièce de théâtre. Il y a toujours dans Paris plus de cinq cent mille âmes qui n'entendent jamais parler de tout cela ». Nous appellerions aujourd'hui ces chiffres des *précisions*, mais Voltaire conviendrait sans aucun doute avec nous que ce sont des précisions bien relatives.

N'insistons pas davantage là-dessus. A vouloir d'ailleurs tant discuter en pareille matière et raffiner à l'excès dans le domaine des affaires de l'esprit, on se priverait de la faculté d'écrire et d'affirmer quoi que ce soit. En tout cas, ce n'est point trop préjuger de l'ignorance générale que d'affirmer que le *public* cite souvent des types sans qu'il connaisse les livres qui les décrivent ou les auteurs qui les ont créés, — que d'affirmer que des personnages célèbres des lettres ne possèdent plus de vie littéraire proprement dite. Néanmoins, ils ont une vie sociale et surtout ils sont *populaires*.

* * *

Ils sont *populaires?* Le mot n'offre rien d'énigmatique. Il est néanmoins à sens multiple, ou d'acception diverse, mouvante, ondoyante. Il demande des mises au point.

Lui aussi désigne une chose toute relative. A quels signes discerne-t-on qu'un type est populaire? Monsieur de La Palisse et Calino, deux des types les plus populaires du pays de France, répondraient tout simplement : « Au fait qu'il est connu ! » Oui, sans doute, au fait qu'il est connu, qu'il est notoire, cité, admiré, à ce qu'il est la source de désignations dérivatives, etc. Mais qu'est-ce donc qu'être connu, qu'avoir pris place parmi les appellations communes d'une langue ? Voici qu'à nouveau, dans cet autre domaine d'idées, les déterminations deviennent difficiles, et force nous est de répéter qu'il y a toujours du subjectif dans la conception que l'esprit se fait d'un type et de sa notoriété. Le langage allusionnel et spécial par lequel nous évoquons en nous ou à l'usage des autres, à leur intention et pour leur instruction, un personnage littéraire « bien connu » est comme le langage humain en général : plus ou moins individuel et circonstanciel. Les termes les plus ordinaires, les plus quelconques varient en étendue et en signification au regard des différentes personnes qui les emploient et suivant les occasions où ils sont utilisés. Ils ne contiennent pas de valeur absolue. Ainsi que M. Albert Dauzat le remarque, « il n'y a pas équi-

valence exacte entre le mot et l'idée, puisque le mot n'a pas, en général, une forme fixe, et que, pour chaque forme spéciale, une notion de nombre, de sexe, de personne, de temps, de mode, etc., s'ajoute — parfois en double, en triple ou en quadruple — à l'idée représentée. Mais, pour un mot donné, cette idée même est susceptible de variation suivant la phrase, le lieu et le moment, le milieu social, les dispositions de l'individu ou l'individu lui-même » ([1]).

De même en va-t-il pour les appellations littéraires qui, dans nos conversations et dans nos livres, sont les correspondants idéologiques de nos impressions. Elles ne conservent ou ne retiennent de vérité symbolique que la portion ou la proportion individuelle que chacun y enclôt suivant son érudition propre en la matière. Dès lors, n'est-ce pas entreprise bien périlleuse que de vouloir se prononcer sur leur degré de vitalité dans le public ? Peut-être, mais toutes les spéculations de l'esprit en sont là ! Tout ce qui n'est pas de nature à être chiffré en des statistiques précises rentre dans la même catégorie des affirmations aventureuses. Allons-nous, pour ce motif, renoncer à rien dire sur la matière indiquée ? Non certes. La complexité ou l'obscurité du problème ne doit pas nous arrêter ou nous empêcher de tenter certaines observations sur le degré d'instruction du public en fait de littérature « idéogrammatique ».

La difficulté se présente d'ailleurs pour la détermination de la popularité des hommes réels. Qu'il nous soit permis de rappeler notre comparaison entre les types littéraires célèbres et les grands acteurs, les acteurs authentiques, de l'histoire. La popularité de ces derniers n'est-elle pas toute relative également ? En outre, si grands qu'ils aient été, elle n'est jamais absolue. Un général comme César a beau avoir conquis le pays de Gaule, un roi comme Louis XIV a beau avoir éclairé ce pays d'un nouveau soleil, un empereur comme Napoléon a beau avoir rempli le

([1]) *La Philosophie du Langage* (BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE SCIENTIFIQUE). Paris, E. Flammarion, 1912, in-18, p. 18.



monde du bruit de ses exploits, il y aura toujours des gens en France et au monde qui ignoreront César, Louis XIV et Napoléon, ou qui ne sauront d'eux qu'un détail : leur nom.

La notion de popularité exige une seconde mise au point : c'est qu'elle n'enferme pas nécessairement, malgré le sens du terme qui la désigne, une idée de vulgarité ou de trivialité, — savoir de vulgarité ou de trivialité dans la façon dont a été conçu et réalisé le personnage auquel est donné le qualificatif de populaire. On l'a déjà vu, d'ailleurs : certains des *êtres* littéraires, dont l'étude va retenir notre attention, ont trouvé naissance dans l'atelier des grands maîtres. Il en est d'autres qui ont commencé par traîner en quelque sorte dans des milieux de modeste fabrication industrielle : un artiste est ensuite intervenu qui, s'emparant d'eux, leur a prêté, par suite d'une habile transformation, la physionomie pittoresque et relevée que nous leur connaissons maintenant. Molière fut, dans plus d'un cas, l'artiste auquel nous pensons. Ses personnages si vivants, si actuels encore, de Géronte, Scapin, Maître Jacques, Dorine du *Tartuffe*, Martine des *Femmes savantes*, ou bien encore, son Vadius, son Trissotin, ne sont, après tout, que des fantoches ou des marionnettes qu'il a empruntés à la comédie antérieure et dont il a fait des choses humaines en leur communiquant la vérité et la vie. On rencontre aussi de ces types qui appartiennent à tous les mondes littéraires ou qui ont parcouru, dans leurs diverses évolutions, toute l'échelle et sociale et artistique. Exemple : Arlequin, Pierrot, Colombine. Suivez-les dans les réincarnations et réadaptations si nombreuses dont ils ont été l'objet pendant leurs trois siècles d'existence en France. Vous parcourrez, en leur compagnie, toutes les sphères de la littérature; vous serez tantôt sur les hauts sommets, tantôt dans les régions moyennes, tantôt dans les purs bas-fonds. Ils se prêtent à tous les emplois; ils peuvent être utilisés pour les farces les plus vulgaires, mais, à l'occasion, ils planent, avec les poètes ailés, dans les régions supérieures de la fantaisie gracieuse et légère.

Toutefois, il est de ces amuseurs populaires qui, depuis l'heure de leur naissance, sont et restent confinés dans les rangs inférieurs de la république des lettres : aucun écrivain ne s'est avisé de faire de grands seigneurs avec un Lustucru ou un Gribouille. En dépit de cette remarque, l'ensemble de nos types ne peut pas se grouper uniquement en deux camps : les nobles et les roturiers, les anges et les démons. Il constitue une société assez mêlée. Entre les compartiments où, d'après l'étiquette officielle et habituelle qu'ils portent, nous les voyons d'ordinaire classés, la libre invention des écrivains a créé des voies de circulation. Elle a empêché entre eux l'érection de cloisons étanches.

*
* *

De ce qui précède, il résulte que le mot type sera pris, au cours de ce travail, dans une large acception. Il n'impliquera pas nécessairement le sens d'invention géniale. Aussi, ne limiterons-nous pas nos investigations au champ de vision qu'indique Charles Nodier lorsqu'il écrit : « Si vous voulez reconnaître à des signes sûrs dans le poète l'invention et le génie, qui sont la même chose, arrêtez-vous à celui dont les personnages deviennent des *types* dans toutes les littératures, et dont les noms propres deviennent presque toujours des substantifs dans toutes les langues. C'est qu'en effet le nom d'une figure typique n'est plus l'étiquette banale qu'on attache au socle d'un buste ou aux plinthes d'un bas-relief ; c'est le signe représentatif d'une conception, d'une création, d'une idée. Aujourd'hui même le titre de héros et de demi-dieu parle moins à la pensée que le nom d'Achille » (1). Gustave Flaubert a pu dire de même : « Ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création ; ils résument en un type des personnalités éparses et apportent à la conscience du genre humain des personnages nouveaux ; est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de Don

(1) *Des types en littérature*, pp. 42-43.

Quichotte comme à celle de César ? » (¹). On le constate : l'auteur de ***Madame Bovary*** et Charles Nodier n'ont en vue que les chefs-d'œuvre ou les inventions artistiques qui sont profondément conçues et fortement chargées de pensée. Il est permis d'entendre les choses autrement, d'avoir du mot type un concept différent, le concept que nous avons adopté. Aussi ne reprendrons-nous pas pour compte l'opinion d'un critique qui a pourtant écrit tout un livre sur les *types populaires au théâtre* : « Molière, Corneille n'ont laissé aucun type qu'on puisse dire populaire, aimé et applaudi de la foule ; Beaumarchais lui-même, auteur chez lequel le métier se sent davantage, a créé dans Figaro un personnage très fêté, très souvent cité, mais qui n'a guère de réels points de contact avec la foule non lettrée. Les grands comiques voient les choses de trop haut. Il faut, pour créer à la scène un type vraiment populaire, d'une part, un auteur secondaire très observateur, d'autre part, un public moyen préparé à recevoir l'impression de son œuvre ; or, ce public indispensable est devenu fort difficile et même impossible à rencontrer depuis la suppression, par l'activité moderne, de cette couche de population bourgeoise qui s'intéressait aux plaisirs de l'esprit jusques et surtout dans les infiniment petits du théâtre » (²). Nous différons d'avis avec l'auteur de ces lignes sur le sens du mot populaire, ou plutôt nous pensons qu'un personnage peut être dit populaire lorsqu'il est dû à de grands comiques comme Molière et Beaumarchais. La popularité de leurs types de Tartuffe, Harpagon, Figaro, Chérubin n'est sans

(¹) A Madame X... Croisset, samedi soir 1852 : *Correspondance*, édit. Charpentier, 1919, t. II, p. 138.

(²) L. CELLER, *Types populaires au théâtre* (ÉTUDES DRAMATIQUES). Paris, Liepmannsohn et Dufour, 1870, in-8°, p. 203. Une idée du même genre est exprimée par M. GASTON RAGEOT, *Le Succès. Auteurs et Public* (BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE, Paris, F. Alcan, 1906, p. 214) : « Tous les historiens de la littérature française ont constaté qu'elle n'avait jamais été une littérature populaire. Elle a sans cesse oscillé du salon à la coterie, de la coterie au cénacle, et il n'est pas une création de nos grands génies français qui soit jamais devenue un type national. Nous n'avons jamais eu notre Don Quichotte. »

doute que *relative* (comme toute popularité d'ailleurs, le phénomène indiqué par là présentant divers degrés) ; elle n'égale pas celle d'un Don Quichotte, nous voulons bien l'admettre, mais elle existe *comparativement* à celle d'autres créations très nombreuses des lettres françaises et dont la notoriété ne s'étend guère en dehors des cercles cultivés. Quoi qu'il en soit, nous retiendrons de la citation précédente la remarque sur « l'auteur secondaire » qui se trouve en puissance d'enfanter un type vraiment populaire. Ici, notre sentiment s'accorde pleinement avec celui du critique dont nous avons reproduit les paroles. Dans le même genre d'idées, Jules Lemaître écrit, et justement selon nous (à la réserve de son appréciation sur l'inventeur de Joseph Prudhomme) : « Les figures les plus populaires du théâtre ou du roman ne sont pas nécessairement les plus profondes, les plus étudiées, ni celles qui résument le plus d'observations (et je pourrais ajouter que les figures les plus populaires ont été souvent créées par des esprits fort médiocres : tels Robert Macaire ou Joseph Prudhomme). — Alphonse Daudet a conçu et fait vivre vingt personnages d'une vérité plus rare que Tartarin, d'une observation plus difficile, plus aiguë, plus curieuse ; et peut-être est-ce du seul Tartarin que les siècles se souviendront » [1]. Un autre critique dit plus justement encore à notre avis, et il formule au mieux ce que nous pensons de la question, tout en traçant le cadre même de notre travail : « Les grands poètes et les grands romanciers attestent surtout leur puissance par l'invention de personnages qui se conservent dans l'imagination et la mémoire des siècles. Don Quichotte, Sancho Pança, Gargantua, Panurge, Gil Blas vivront comme Harpagon, comme Tartuffe, comme Don Juan, comme M. Jourdain, aussi longtemps que l'humanité. Dans l'ordre inférieur, il est d'autres créations secondaires qui font le charme d'une époque et restent des noms typiques, même alors que les traits en sont effacés par le temps, que la force de la

---

(1) *Les Contemporains*. Paris, Lecène et Oudin, 1899, VII, p. 347.

conception et l'éclat du style ont fait défaut pour en assurer la durée » [1] : tels, ajouterons-nous, Janot, Mme Angot, Robert Macaire.

*
* *

La conception du type, laquelle forme la base de ce livre, est, on le voit, aussi large qu'il se peut. Nous l'avons d'ailleurs déjà dit : notre attention se portera sur ces silhouettes passagères, sur ces personnages qui n'ont fait que traverser une œuvre mais qui ont laissé un « nom typique » ou dont le nom propre est devenu nom commun, par une voie quelconque. De ce nombre sont Olibrius, Calicot, Calino, Barbacole, Péronnelle. Le moment est venu de noter que des appellations symboliques de l'espèce se trouvent lancées dans le vocabulaire commun, sans que la littérature, en l'occurrence, ait déployé de grands efforts. Un rien suffit parfois, un vers, quelques lignes, une chanson, une historiette, et voilà une figure qui naît, qui existe et qui « dit quelque chose » au public. C'est l'origine, par exemple, de ces autres *noms* ou de ces autres *personnages* (quel terme employer ?) Garo, Gros-Jean comme devant (de La Fontaine), Monsieur Josse, Amphitryon, Maître Jacques (de Molière), Sœur Anne (de Perrault), La Palisse, etc... Nous nous demandons : Quel terme employer ? car, encore une fois, le phénomène appelé « création des types populaires » touche de bien près à la création des noms populaires. Monsieur Josse et Maître Jacques sont rangés parmi les types notoires du grand comique du XVIIe siècle, et cependant leur littérature propre se borne à une scène, pour l'un, de l'*Amour Médecin*, pour l'autre, de l'*Avare*. Comme quoi il suffit d'un rien pour qu'il y ait créature vivante dans les livres et dans le parler courant [2].

Quelquefois des créatures vivantes sortent de ce simple germe

---

(1) Ch. Lenient, *La Comédie en France au XIXe siècle.* Paris, Hachette, 1898 in-16, I, pp. 226-227.

(2) Voir chapitre II, septième partie.

qui est un vocable populaire. Autrement dit, c'est un nom, fabriqué on ne sait où, qui devient, dans certaines circonstances, l'origine d'un personnage. Le nom présente un sens et une allure plus ou moins pittoresques et symboliques. Sur ce nom, un écrivain brode. Ou, si l'on veut, autour de ce nom il s'écrit de la littérature, il se compose des œuvres : ainsi naît un type.

*
* *

Toutes nos remarques et distinctions sur la signification d'un mot (*type*) risquent de paraître bien pédantes ou scolastiques. Elles sont nécessaires pourtant et elles se justifieront peu à peu, comme on le verra. Une conséquence importante s'en dégage dès à présent. Nous avons observé que, si les noms des types appelés populaires se maintenaient en circulation, c'est qu'ils étaient devenus pour la foule des représentations « idéales » d'un état de mœurs ou d'un aspect d'humanité. Mais il y a là une pierre de touche qui permet de reconnaître, d'*éprouver* les personnages littéraires qui sont effectivement des types. Voici comment : Si des personnages littéraires nous semblent, à nous public, vivants, réels, humains, représentatifs, les noms propres qu'ils portent ne tardent pas à nous servir d'équivalents verbaux de nos impressions et de nos réflexions sur le monde qui nous entoure, sur les êtres que nous coudoyons; ils passent dans notre esprit et dans notre vocabulaire journalier au rang de noms communs. Si, par exemple, à propos d'un avare ou d'un gamin de rue, nous cherchons à rendre notre pensée de façon imagée, nous dirons : « c'est un harpagon », « c'est un gavroche ». Or, qu'on veuille bien faire attention à la formule employée : la formule *c'est un*, dans l'occurrence, est comme un signe extérieur d'identification, comme un moyen de reconnaissance ; elle possède une valeur de consécration suprême, savoir que son emploi forme, en quelque manière, la *conditio sine qua non* pour qu'un héros d'œuvre littéraire soit admis, indiscutablement, dans la galerie des types populaires proprement dits. Elle est, pour lui, le *dignus est intrare ;* elle est

aussi le critère essentiel, la pierre de touche de sa popularité ainsi que de sa portée symbolique ou idéologique.

Qu'on veuille bien également considérer que le public n'use point de la même formule pour des noms comme Horace, Britannicus, Atala. Ces noms, quoique très célèbres et d'un grand éclat artistique, ne sont pas emblématiques. Le public ne *pense* pas et ne *parle* point par eux. En revanche, il pense et il parle par les autres, bien qu'il ne connaisse pas toujours exactement leur littérature : au moins en sait-il assez sur leur compte pour qu'ils lui procurent un vocabulaire, pour qu'ils lui fournissent sa langue. S'il en est ainsi, n'avons-nous pas le droit de chercher dans pareil indice la dite pierre de touche qui nous permettra de discerner les personnalités qualifiées pour prendre place dans notre étude? Sans doute, la recette n'est pas infaillible. Nous avons concédé plus haut que la popularité est chose relative et que, dans l'interprétation que chaque esprit se donne de ce terme, il entre une part de subjectivité. Semblablement, nous concédons ici qu'il existe une part plus ou moins considérable de subjectivité ou d'individualisme esthétique dans ce qu'on appelle un type. A tout prendre, un objectant qui mettrait quelque sévérité dans ses manières de juger n'aurait point tort s'il affirmait qu'un type c'est un peu ce que chacun s'imagine être tel. Mais l'objection appartient à la catégorie de ces questions dubitatives qui se posent pour n'importe quel concept. N'est-ce pas la même difficulté (on l'a constaté plus haut également) qui se dresse devant ceux qui discutent le problème du sens des mots? N'est-ce pas, au surplus, la même difficulté ou la même indétermination qui se présente pour toute autre investigation du domaine intellectuel? A notre tour, nous pourrions objecter : « Qu'est-ce que le roman ou le théâtre français, et que comprennent-ils *exactement*? » Ils comprennent, exactement, ce que chaque critique ou chaque historien croit devoir ranger sous ces désignations, puisque, nécessairement, il fait un choix parmi les récits fictifs et les compositions scéniques qui ont paru en France depuis mille ans. Mais, pour

effectuer ce choix, il a un guide : la *tradition*, le *consensus omnium* et, quand il va au delà, c'est le goût particulier et l'arbitraire qui le dirigent, comme la chose arrive pour toute spéculation spirituelle (1).

Pareillement, en la matière que nous allons traiter, il s'est formé une opinion publique, une sorte de jurisprudence, et nous l'avons pour conduire nos recherches. En d'autres termes, nous avons, pour constituer notre panthéon de figures populaires et pour asseoir nos jugements en ce qui regarde la valeur emblématique des types, nous avons la *vox populi*, le *consensus omnium*, la *tradition* (2). Cette tradition, cette « vox populi », nous en possédons précisément l'expression dans le signe, dans le critère auquel, suivant une remarque qui précède, les personnages symboliques d'une littérature sont reconnaissables. Ce signe, ce critère se trouve comme impliqué dans la formule *c'est un*, et il se révèle, en somme, dans le fait que le nom *propre* ou *personnel* qu'ils portent dans l'œuvre qui les a créés se change à volonté en un nom *commun* ou *générique*. Les noms propres Harpagon et Gavroche, cités à titre d'exemples déjà, de même que Robert Macaire et Gobseck (de Balzac) sont devenus, dans le langage courant, des noms communs : un harpagon, un gavroche, un Robert Macaire (synonyme de fripon), un gobseck (équivalent d'avare).

Le passage de l'état de nom propre à celui de nom commun s'accompagne souvent aussi d'autres transformations linguistiques comme la dérivation (Céladon : céladonisme; Don Juan : donjuanesque; Prudhomme : prudhommade), l'utilisation du nom devenu commun en qualité d'adjectif, son emploi au

(1) La même indétermination se remarque pour les indications *archaïsme, néologisme* qui suivent certains mots mentionnés par nos Dictionnaires. Quelle autorité décidera dans quelle mesure ils sont effectivement des archaïsmes ou des néologismes ?

(2) Sur la nécessité du *consensus omnium* pour la compréhension des mots dans la vie, cf. Ch. Bally, *Le Langage et la Vie*, Genève, Atar; Paris, Fischbacher, in-8°, 1913, pp. 34, 40 et 56.



pluriel. Il y a là de nouveaux indices de popularité qui seront examinés de près en temps et lieu, concurremment avec d'autres indices, tels que les *citations* fréquentes dont les types sont honorés, les *reprises* qui leur sont consacrées ou les *suites* qui leur sont données. On constate donc, dès maintenant, que si même nous avons admis ou concédé précédemment que la notion de popularité est sujette à discussion, il existe néanmoins des preuves réelles, sensibles et, par moments, presque matérielles de la popularité de certains personnages littéraires. Après tout, les phénomènes linguistiques ci-dessus énumérés, et qui ne sont que les conséquences de la modification initiale consistant dans le passage du nom propre au stade du nom commun, ces phénomènes, disons-nous, attestent bien que nous sommes dans le vrai lorsque nous adoptons comme base de notre œuvre le critère énoncé.

Ce critère nous servira, par conséquent, de principe de direction, et aussi de principe de limitation. On conçoit sans peine notre pensée et notre manière de procéder. Tout naturellement aussi, comme l'idée de type est synonyme de celle de symbole, on comprendra que l'idée de personnage symbolique passe ou soit poussée au premier plan de notre travail.

Nous n'oublions pourtant pas que le vocable de *symbole* dont nous avons usé en diverses circonstances n'est pas l'équivalent adéquat de celui de *type*. Il indique quelque chose de plus vague et de plus général [1]. Pareillement, le terme de *caractère* qu'une manifeste parenté de sens appelle aussi sous notre plume et fait inévitablement entrer ici en ligne de compte : *type* et *caractère* n'offrent pas la même acception, bien qu'ils s'emploient souvent l'un pour l'autre. *Caractère* signifie plus spécialement « le trait ou les traits dominants de la physionomie

---

(1) Cf. M. BRAUNSCHVIG, *Le Sentiment du Beau et le Sentiment poétique : Essai sur l'esthétique du vers*, BIBLIOTHÈQUE DE PHILOSOPHIE CONTEMPORAINE, Paris, F. Alcan, 1904, p. 197; AD. BRISSON, *Journal de l'Université des Annales politiques et littéraires*, 1910, II, p. 557.

morale d'un homme ». D'où les expressions : « un bon caractère », « une comédie de caractère ». C'est ce qui fait qu'on a dit : « un *caractère* n'est pas un portrait ; il est plus général ; il est plutôt symbolique que ressemblant et plus vrai que vivant ». Il est plus général, en effet, et il porte particulièrement sur le côté psychologique de l'homme, tandis que le mot *type* éveille l'idée d'un portrait, d'une représentation figurée qui frappe par son aspect ou sa couleur. Mais ce même mot de portrait ne renferme pas, de son côté, la signification de type. Dans son sens propre, c'est une description de personne, une description appliquée à un individu, réel ou fictif. Il reproduit plutôt le fouillis de la vie ou sa complexité ; il est peint à petites touches. Le type littéraire s'obtient par le procédé de concentration ou de condensation synthétique (1).

Malgré tout, les quatre termes de *type, portrait, caractère* et *symbole* sont apparentés de façon étroite, et nous n'ignorons pas que, dans la pratique, ils sont assez souvent confondus. Nous nous appliquerons cependant à ne pas les confondre ou plutôt nous nous efforcerons de ne pas perdre de vue, en ce qui concerne le premier de ces termes, *type*, la définition suivante par laquelle nous résumons les pages précédentes de notre introduction et dont nous faisons notre point de départ : « un type littéraire, en même temps que populaire, incarne une qualité, un défaut, un travers, un ridicule, une manière d'être

(1) L'idée de *synthèse* ou de *concentré* n'exclut évidemment pas celle de *personnalité* ou d'individualité. M. René Doumic note très justement au sujet de Molière : « Des êtres qu'il crée, les uns sont presque de grandeur naturelle; les autres s'élargissent démesurément, selon un procédé que Diderot, dans le *Neveu de Rameau,* et les grands romanciers du XIXe siècle, l'auteur du *Père Goriot* et de la *Cousine Bette,* celui de *Rouge et Noir,* celui de *Madame Bovary* ont seuls retrouvé. Tous sont à la fois, mais dans une proportion variable, individuels et synthétiques. N'en va-t-il pas ainsi de chacun de nous? Chacun de nous a son *moi* qui n'appartient qu'à lui; et chacun de nous est un membre de la famille humaine, le représentant d'une époque, d'une race, d'un âge, un cas particulier de la vie, mais que les lois générales de la vie dominent. Tartuffe est l'hypocrisie : il est aussi le gros et gros Tartuffe à l'oreille rouge et au teint fleuri. » (*Histoire de la langue et de la littérature française sous la direction de Petit de Julleville,* V, pp. 54-55).

ou d'agir; il réunit les différents éléments dont se compose cette qualité, ce défaut, ce travers, ce ridicule, cette manière, mais il les réunit sous un aspect de vie qui le rend proche de de nous tous et qui lui confère une portée de vérité générale ou humaine ». Cette définition est d'ailleurs conforme à l'étymologie du mot comme également au vocabulaire de l'histoire et de la critique littéraires. Nous tâcherons de ne pas sortir de ses limites. Assurément, nous nous souviendrons que, dans le domaine des lettres, le terme s'applique aussi à un personnage s'offrant avec une physionomie plus ou moins pittoresque, qu'il s'emploie assez fréquemment comme l'équivalent de personnage marquant dans une œuvre, comme le correspondant de « héros ». Mais nous croyons avoir le droit de ne le prendre, sauf exceptions, que dans sa signification première et essentielle. Aussi bien, du reste, l'examen de cette signification offrira-t-il matière plus que suffisante à considérations intéressantes.

II

Pourquoi nous ne parlons pas de nombreux personnages littéraires qui sont cependent populaires.

Pourquoi? On le sait déjà. On sait déjà pour quelles raisons nous laisserons de côté, par exemple, Aucassin et Nicolette, le Chevalier au Cygne, Cléomadès, Gauvain, Jean de Saintré, Merlin, Ogier le Danois, Perceval, Renaud de Montauban, Robert le Diable (période du moyen âge)... — Astrée, Cinna, Andromaque, Bajazet, Bérénice, Britannicus, Phèdre, Athalie, Zaïre, Zadig, Hernani, Lucrèce Borgia, Graziella, Jocelyn, Fortunio, Namouna, Eugénie Grandet, Indiana, la Petite Fadette (période moderne)....

Ils ne sont pas symboliques. Voyez, entre autres, Atala rapprochée de René. Ces deux créations de Chateaubriand sont intimement unies par leur rôle et par leur place dans l'histoire littéraire. Elles sont populaires chez les lettrés. Sans doute il

n'y a là qu'une popularité relative, mais elle est quand même. Toutefois René seul a pris attitude de type (type du jeune mélancolique et désenchanté); Atala n'a point enrichi d'un vocable symbolique le dictionnaire de ces lettrés. Dans les temps qui ont suivi sa vogue (car elle fut une figure connue), on observe que la popularité est une particularité commune aux personnages de Hugo qui se nomment Hernani, Ruy Blas, Quasimodo, Esmeralda, Gavroche. Mais la désignation de type revient de droit uniquement à Quasimodo (monstre physique) et à Gavroche (gamin de rue) ([1]).

*
* *

A côté de ses personnages fictifs, la littérature en possède d'autres qu'elle a empruntés à l'histoire et qui, par le rôle qu'elle leur a prêté dans les livres, par la liberté avec laquelle elle les a traités, ont trouvé place parmi ses propres créations, sont devenus plus ou moins des fictions, encore qu'ils n'aient pas cessé d'appartenir à l'histoire : le Roi d'Yvetot, Héloïse (amante d'Abélard), Triboulet, La Palisse, Cartouche, Mandrin, etc. La littérature pourrait aussi revendiquer comme siens nombre d'acteurs (souvent des acteurs de parades foraines) qui, grâce à leurs jeux scéniques, sont entrés dans le monde des « célébrités » du pays. Peut-être faudrait-il dire, plus clairement, que ces acteurs, en fabriquant ou en représentant de la littérature (et de la littérature populaire), se sont fait un nom réputé, populaire dans les lettres : Jean Serre, Gaultier-Garguille, Gros Guillaume, Guillot-Gorju, Bruscambille, Turlupin, Tabarin, Jean Farine, Jean Doucet, Gringalet, Mondor, Grattelard, Cabotin, Faribole, Jodelet, etc. — Comment procéder à l'égard de ces deux classes d'illustrations? En vertu du principe adopté, retenir les noms qui ont reçu une acception symbolique : le Roi d'Yvetot (sorte de Roger Bontemps), Héloïse (la *Nouvelle*

([1]) Voir chapitre I, deuxième partie, II.

Héloïse de Rousseau est synonyme d'amante passionnée), Triboulet (un bouffon), La Palisse (diseur de naïvetés, ou de vérités trop vraies), Cartouche et Mandrin (équivalents de *bandits*), Tabarin, Turlupin, Jodelet (bouffons qui ont créé un genre de plaisanterie, qui ont apporté à la langue des appellations symboliques et aussi des dérivés de même nature : *tabarinade*, *turlupinade*) ([1]).

*
* *

Le principe dont nous nous réclamons semblerait appeler également une longue série de personnages qui sont très intéressants par les souvenirs qu'ils ont laissés en France et qui pourtant ne seront pas mentionnés. Ce sont les types qui sont issus des littératures anciennes (hébraïque, grecque et latine) et qui ont fourni à la fois un important contingent et un appoint très caractéristique à nos lettres. La France, en effet, les a utilisés pour ses livres; elle en fait des figures proverbiales et symboliques ([2]) : Achille (héroïsme emporté), Adonis (beauté), Alcide (force), Antinoüs (beauté et jeunesse), Apollon (poésie), Argus (surveillance), Automédon (cocher), Cassandre (prophétesse de malheur), Cerbère (gardien farouche), Cérès (agriculture), Circé (enchanteresse), Echo (son), Eole (vent), Euterpe (poésie et musique), Harpie (femme méchante), Hercule (force),

([1]) La question d'adoption ou de rejet, qui vient d'être soulevée, se lie à une autre : celle de savoir si, pour certains amuseurs de jadis, on a affaire à des fictions de livres ou à des êtres réels, à des personnages historiques qui ont inventé ou pratiqué spécialement quelque mode de rire et dont les noms propres ont ensuite pénétré dans la classe des fictions littéraires : tels sont la Martingale, la Guimbarde, Guéridon, Du Pont, au XVIIe siècle. Voir ÉDOUARD FOURNIER, *Chansons de Gaultier Garguille*, BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE, Paris, P. Jannet, 1858, p. 101; VICTOR FOURNEL, *Les contemporains de Molière*. Paris, F. Didot, 1863-1875, in-8°, t. II, p. 235; ID., *Le Virgile travesti par Paul Scarron avec la suite de Moreau de Brasei.* Nouvelle édition. Paris, Garnier, frères, in-18, p. 166. — Ces noms, n'ayant pas pris valeur de symboles, peuvent être omis dans notre travail.

([2]) Je ne cite que des noms sortis de la littérature ou des légendes mythologiques qui doivent particulièrement leur succès aux poètes.

Mars (guerre), Mégère (femme en furie), Melpomène (muse de la tragédie), Mercure (dieu du commerce), Minerve (science ou sagesse), Narcisse (épris de sa propre beauté), Neptune (mer), Nestor (conseiller avisé), Oreste et Pylade (amitié), Pégase (enthousiasme poétique), Phaéton (cocher, conducteur), Philémon et Baucis (affection conjugale), Protée (caméléon), Pygmée (nain), Stentor (une voix de Stentor), Thémis (justice), Thersite (type de laideur), Thétis (reine des mers), Vénus (beauté, amour), etc. Voilà plus de trente-cinq noms : il en est bien d'autres qui auraient droit également à une citation pour la même raison, savoir pour la raison que des fictions littéraires de l'Antiquité se sont jointes, nombreuses, à celles de la France et se sont faites familières pour elle aussi bien que les siennes propres. De même que nous disons un Calicot, un Gavroche dans des intentions déjà rappelées plusieurs fois, de même nous appliquons, ironiquement, les épithètes d'Automédon et de Phaéton à nos cochers. De même encore, nous *métaphorisons* notre langage, nous lui conférons un air quelque peu « entendu » et des propriétés symbolisantes lorsque nous employons les autres noms de la précédente liste à des fins que connaissent les humanistes d'une force toute moyenne.

Tous ces noms ne reparaîtront pourtant point dans notre travail, parce qu'ils ne forment pas une propriété française, parce que ce n'est point la littérature française qui leur a donné la vie et leur physionomie essentielle (²). Nous retiendrons

---

(¹) Cf. en outre, dans une sphère plus savante, les noms propres que signale Ménage comme ayant pareillement valeur de noms communs : Euclion (avare, d'après une comédie de Plaute); Thrason (faux brave, comédie de Térence); Mézence (audacieux impie, Virgile); Capanée (même sens, Stace) : *Dictionnaire étymologique de la langue françoise.* Nouvelle édition, par A.-T. Jault. Paris, Briasson, 1750, in-fol., II, p. 413.

(²) Peut-être qu'en signalant les exemples empruntés à l'Antiquité, j'aurais suggéré à quelque esprit curieux l'idée de recherches semblables aux miennes dans cet autre domaine; peut-être aurais-je aussi fait mieux comprendre la nature et la portée utile des recherches que j'ai consacrées à la littérature française et dont on va lire le résultat.

cependant de l'Antiquité les deux types de Sosie et de Mentor, parce qu'ils ont pris, grâce à l'*Amphitryon* de Molière et au *Télémaque* de Fénelon, une place si remarquable dans les lettres de leur pays d'adoption qu'ils peuvent être vraiment déclarés « sujets français ».

Une discussion du même genre s'imposerait pour des emprunts analogues qui sont dus aux littératures modernes de l'Europe : Don Quichotte, Dulcinée, Sacripant, Maritorne, Rodomont, Capitan, Matamore, Béatrice, Armide, Falstaff, Caliban, Lovelace, Méphistophélès, Ulenspiegel, etc. On reconnaît là des noms venus d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre, d'Allemagne, et des noms venus pour augmenter le trésor linguistique de la nation qui les a accueillis. Mais cette nation n'a pas non plus, en l'occurrence, titre d'inventrice; elle n'a pas non plus transformé d'une manière essentiellement originale, acclimaté d'une façon particulière ces gloires littéraires qui lui arrivaient du dehors (1). Exception doit être faite cependant pour le Capitan, le Matamore et Rodomont, des transplantés qui ont repris racine ou vécu une vie toute nouvelle sur le sol de France. C'est ce que nous montrera leur rôle dans la comédie de ce pays aux XVIe et XVIIe siècles.

Ils rentrent, sous ce rapport, dans la famille des types du théâtre dit italien, des Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Pantalon, Isabelle et autres. Eux aussi sont des étrangers sans doute, mais le théâtre français les a si souvent utilisés, refaits à son image ou plutôt à l'image de la France même, qu'ils sont réellement son bien, sa chose, presque sa création. Ils ont obtenu la naturalisation et même la grande naturalisation française. Ainsi considérés, ils participent du caractère de ces

(1) Je ne cite pas un personnage comme Grisélidis, symbole ou type de patience conjugale, parce qu'il n'est pas d'invention française. Il a pourtant eu en France toute une littérature : cf. THEODOR PLETSCHER, *Die Märchen Charles Perrault's, Eine literarhistorische und literaturvergleichende Studie.* Berlin, Mayer et Müller, 1906, in-8°, pp. 18 et suiv.; RICHARD SCHUSTER, *Griselidis in der französischen Literatur.* Tubingue, J.-J. Heckenhauer, 1909, in-8°.

héros de contes et de chansons populaires, le Juif Errant, Cendrillon, Barbe-Bleue, Riquet à la houppe, qui peuvent avoir trouvé naissance dans des récits et des rimettes de l'étranger, mais qui, également de leur côté, ont été soumis chez nous au genre d'acclimatation qui a rendu complètement nôtres les types italiens (1).

III.

Objet du présent livre.

Sur quoi vont, en somme, porter nos recherches? Il y a là devant nous une matière immense, — les types populaires d'une littérature, et d'une très riche littérature, — une matière qui est divisible en des sujets aussi nombreux que variés et qui est susceptible d'être traitée de bien des façons différentes. Voici peut-être les deux principales façons : l'une consisterait en une étude détaillée, une étude critique et chronologique de tous les personnages dits populaires. Il s'agirait de consacrer à chacun d'eux une notice plus ou moins longue indiquant les circonstances de sa venue au jour, relatant son *curriculum vitae*,

(1) Le problème complexe du point de départ ou des origines premières des héros de ces contes et chansons populaires ne sera pas abordé, parce qu'il ne nous appartient pas. Étant donnée notre intention essentielle, nous avons le droit de ne les prendre, ces héros, qu'à partir du moment même où ils pénètrent vraiment dans la littérature *écrite* (les trois derniers avec Perrault). Nous n'avons pas à les connaître dans des temps où la France ne les avait encore chez elle que sous la forme orale ou dans une tradition qui manquait d'art. Sans quoi, c'est l'ensemble des théories relatives à la genèse et à l'évolution des contes populaires que nous aurions à envisager.

En ce qui regarde les littératures étrangères qui, sous les réserves indiquées, seront exclues de notre travail, il convient peut-être de faire observer qu'une enquête d'un vif intérêt serait celle qui les considérerait dans l'accueil qu'elles ont fait aux types populaires de France. Ceux-ci ont parfois joui d'une curieuse vogue au delà de leurs frontières. (Cf. ANGELO SELIGMANN, « Figaros Hochzeit » *von Beaumarchais und die deutsche Literatur :* programmes de 1909 et 1910 du Gymnase de Troppau. Troppau, 1910.)



analysant les œuvres dont il a été le héros ou l'inspirateur, bref, de composer un dictionnaire biographique de cent ou deux cents articles; l'autre façon, la seconde méthode, s'appliquerait à déterminer les diverses catégories en lesquelles peuvent se répartir ces personnages, à préciser les formes diverses que revêt leur popularité, à sérier les raisons qui ont provoqué leur popularité, à discerner la part de vérité que contient leur portrait, à s'enquérir du tour d'esprit des écrivains ou des acteurs ou des artistes qui les ont inventés, à évaluer la somme de génie, de talent ou de pure habileté technique que ces écrivains, acteurs ou artistes ont dépensée pour prêter la vie à leurs inventions. Cette façon d'étudier les types comprendrait en même temps tout un ensemble d'investigations sur les lois de la création dans le domaine des lettres, les procédés de renouvellement qui y sont en usage, les causes du succès des êtres de fiction, les goûts du public lorsqu'il aime de rire, la « psychologie des foules », la sémantique des noms propres et leur rôle dans le langage courant. Elle toucherait à d'autres arts que celui de l'écrivain, aux arts proprement dits, comme la musique, le dessin, la peinture; elle toucherait à l'histoire des mœurs et des modes. Cette seconde méthode n'établirait peut-être pas, pour l'instruction directe et matérielle du lecteur, des vérités scientifiques qui relèvent de l'érudition, mais elle offrirait un intérêt qui, à certains égards, dépasserait singulièrement celui de la première.

Est-il requis d'ajouter que c'est la seconde méthode, la seconde façon que nous avons adoptée? Toutes nos considérations sur le sens du mot type ont tendu, après tout, à la définir, cette méthode, et aussi à la faire pressentir, à l'annoncer comme étant la nôtre. Nous devrions peut-être la définir encore, mais dans une formule brève : une enquête de psychologie sociale et littéraire, un essai de critique sociologique, enquête ou essai qui présentera un caractère plus esthétiquement éducatif qu'une série de biographies, même très savamment élaborées. Orienté ainsi du côté des *idées* et des observations d'ensemble, formé

d'un choix d'exemples démonstratifs qui pourraient souvent être suivis du précepte *ab uno disce omnes*, notre travail supportera mieux la lecture, pensons-nous, que s'il avait été conçu d'après la première méthode. Il fournira des exemples, il produira des preuves, mais sans prétendre toujours épuiser la question discutée. Il imitera en cela le dictionnaire d'une langue, savoir un ouvrage qui, voulant faire connaître les différents sens et emplois des mots, n'énumère pourtant pas toutes les applications qu'on en rencontre dans tous les livres de la langue à laquelle il est consacré.

Nous nous occuperons de la sémantique des noms propres, ou plutôt d'une catégorie de noms propres, ceux qui sont devenus symboliques par suite de la signification symbolique des personnages qu'ils servaient à désigner. La tentative se justifie, croyons-nous, et rien que déjà par les préoccupations philologiques de l'heure actuelle. Dans l'avant-propos du tome IV de sa *Grammaire historique de la langue française* (1913), M. Chr. Nyrop écrit au sujet de la sémantique, autrement dit de l'étude du sens que les mots expriment indépendamment de leur rôle dans la phrase : « C'est une science relativement nouvelle et encore peu cultivée [1]. » Le savant philologue danois nous donne pourtant dans ce volume, qui a pour objet la *sémantique*, une admirable synthèse de ce que cette science a déjà produit dans le domaine de la langue française. Toutefois ce n'est qu'une synthèse (synthèse qui est une construction très personnelle et qui renferme beaucoup de matériaux provenant de l'auteur lui-même); mais, comme il l'ajoute, l'ouvrage qu'il offre au public ne saurait détailler tous les problèmes qui s'y trouvent abordés. On conçoit, dès lors, qu'un exposé général de l'espèce ait dû limiter à quelques pages [2] l'examen de ces noms propres littéraires qui vont

---

(1) Copenhague, Gyldendalske Boghandel; Paris, A. Picard, in-8°, p. VII.

(2) Livre neuvième. *Noms propres*, pp. 363-367, 370-372.

nous procurer la matière de maintes investigations lexicologiques. Ces pages nous ont cependant rendu des services. Au surplus, elles montrent également, même dans leur nombre restreint, la valeur philologique et esthétique de cette autre science appelée *onomastique* — ou étude des noms propres — et qui, elle aussi, n'a encore été que « peu cultivée ».

Jusqu'aujourd'hui, on s'est occupé surtout des noms communs. Les noms propres sont quelque peu les délaissés de la linguistique. Ils ont pourtant, de même que les premiers, leur histoire, leur vie, leur évolution, et quand ils jouissent, comme les nôtres, d'une popularité étendue, ils méritent particulièrement l'attention, puisque tout un ensemble d'idées et d'impressions s'y trouve attaché. Ces noms propres de portée idéologique occupent le milieu entre les noms propres habituels et les noms communs. Ils ne sont pas restés individuels ou individualisants ; une force propre d'évolution les anime qui les rend, plus que d'autres, dignes d'examen au point de vue psychologique.

Dignes d'examen, ils le sont encore en raison des rapports qu'ils ont avec la linguistique sociologique. Dans son volume déjà cité, volume consacré à la sémantique, M. Nyrop s'est appliqué à faire voir comment « l'étude du sens des mots est étroitement liée à celle de l'homme et de la société ». Il remarque à ce propos : « Le langage a pour première condition l'existence des sociétés humaines, comme son but est de permettre des relations sociales; on sait en outre que le langage n'est ni un organisme, ni un être vivant, mais une fonction et rien d'autre. C'est pourquoi l'origine des phénomènes linguistiques est à chercher soit dans l'homme, soit dans la société; voilà une chose qu'il ne faut jamais perdre de vue. Quand il s'agit d'expliquer un fait de langage quelconque, il ne faut pas s'arrêter avant d'avoir trouvé la raison *sociologique* ». Il écrit aussi : « Tout changement linguistique est une manifestation de vie et reflète un changement survenu dans l'homme, dans sa pensée,

ses sentiments ou ses actions, ou dans la société qui l'entoure » (1).

De tout cela, il résulte que le devoir nous incombera de discerner ou de rechercher ce que le public en général connaît effectivement de ces types littéraires qu'il cite de façon courante, — à quel point il arrive à colorer ou à métaphoriser son parler en les citant, — comment il se sert d'eux pour *penser*, si l'on peut dire, — mais aussi de quelle manière il modifie assez souvent leur physionomie réelle, quand il les évoque. Par là notre travail, essai de critique sociologique, sera en même temps une étude de linguistique sociale.

*
* *

On voit par toutes les discussions qui précèdent, par toutes nos préoccupations de « mise au point », que nous ne nous dissimulons pas le vague du problème à traiter. Incontestablement, même précisé ou délimité comme il vient de l'être, le champ d'observation où nous nous proposons d'enquêter reste assez indécis de contour. En d'autres termes, notre sujet ne s'offre pas à l'esprit sous l'aspect de ces recherches qui prennent et épuisent un écrivain, une biographie, un genre littéraire, une époque bien circonscrite, une forme d'art nettement déterminée. L'opération à laquelle nous allons nous livrer semble artificielle

---

(1) *Grammaire*, t. IV, pp. V-VI. M. Ferdinand Brunot dit à son tour : « L'assimilation du langage aux espèces vivantes et de la linguistique à l'histoire naturelle est abandonnée. Tout le monde est d'accord, je crois, pour considérer le langage comme un fait sociologique qui se produit, se développe, s'altère, se perfectionne en fonction de la société à laquelle il appartient, qui en reflète la pensée collective, avec les nuances que peuvent y apporter, consciemment ou inconsciemment, les groupes et les individus » ; *La Pensée et la Langue*, Paris, Masson, 1922, in 8°, p. XXI. On pourrait également faire remarquer l'insistance que met M. J. Vendryes à dégager le rôle de la société dans la constitution du langage : *Le Langage, Introduction linguistique à l'histoire*. (BIBLIOTHÈQUE DE SYNTHÈSE HISTORIQUE, Paris, La Renaissance du Livre, n° 3, 1921, in-8°.)

et factice, en ce qu'elle ne s'applique ou ne s'attaque à rien de rigoureusement dessiné dans le temps et dans l'espace, en ce qu'elle saisit à travers les âges, dans une atmosphère vaste, floue et molle, dans des milieux très différents, de ces personnages littéraires qui ne présentent pas entre eux le lien de parenté intellectuelle qu'ils auraient, au contraire, s'ils appartenaient à une même catégorie d'œuvres, à une seule période historique. Bref, déclarons-le franchement, le sujet de notre livre, nous avons presque l'air de le créer.

Il existe pourtant. Il existe, parce que, dans l'atmosphère vaporeuse dont nous venons de parler, des êtres nommés types existent réellement. On s'en convaincra petit à petit, à mesure que leur physionomie se dessinera, à mesure qu'ils seront replacés dans la vie littéraire que les écrivains leur ont faite; on verra dès lors que, par l'identité des attitudes que les publics des différents siècles prennent à leur égard, par la manière analogue ou tant de fois répétée dont ils sont utilisés au cours des âges, par la similitude des rôles que leur assignent les auteurs qui les réemploient, ces types se trouvent apparentés dans le temps et dans l'espace, qu'ils sont de la même famille, du même monde. La délimitation de leur monde, de leur cercle de famille, peut bien, en tel ou tel point, n'être pas marquée d'un trait fermement accusé; elle peut bien, à certains endroits, subir un petit fléchissement dans la ligne ou une solution de continuité. Mais en quel tracé généalogique ne rencontre-t-on pas la même hésitation? Tous, autant que nous sommes, nous avons « notre famille » qui part du père et de la mère pour s'arrêter à de lointains, de très lointains parents. Mais, vraiment, s'arrête-t-elle quelque part, et où? Le plus habile des généalogistes éprouverait quelque peine à nous le dire.

*
* *

Chacun de nos personnages n'aura donc point son étude particulière ou sa notice détaillée. Notre travail n'a pas été

conçu de manière à former une série de monographies, ainsi que nous l'avons indiqué. Il changera d'aspect suivant les points de vue à considérer. En d'autres mots, nos méthodes d'examen varieront, quoique la détermination de la popularité des types soit faite d'après un ensemble d'idées générales qui sont des idées connexes. Pour certains de ces types, nous nous contenterons de rappeler leur notoriété, — une notoriété qui est évidente, reconnue, et sans qu'il y ait le moindre doute à ce propos. D'autres seront choisis, distingués et détachés de la masse, pour être considérés en qualité d'exemples à l'appui de l'une de ces idées générales auxquelles nous pensons. A cet égard, il y a lieu de signaler le chapitre des *reprises* et des *suites* (chapitre deuxième). On ne sera pas étonné si, par application du genre d'exposition que nous adoptons, tels de nos personnages ne font qu'une seule apparition, alors que, pour d'autres, les mentions ou les utilisations seront multipliées. De fréquents rappels et renvois, de nombreux avis au lecteur inviteront celui-ci à généraliser une observation spéciale qui aura été formulée au sujet d'une individualité populaire *(ab uno disce omnes) :* ils établiront entre nos diverses enquêtes l'unité de démonstration que nous visons.

Le lecteur jugera peut-être qu'il aurait besoin d'être dirigé d'une autre façon encore à travers le monde littéraire qu'il doit parcourir. Il pensera qu'un guide lui serait nécessaire pour l'identification de toute figure nouvelle qui s'offrira à ses regards. Ce guide, cet indicateur permanent, il le trouvera dans le répertoire, en plusieurs sections, du chapitre premier et dans les renseignements complémentaires des *Annexes*. Il en usera à sa convenance, et il y reviendra sans doute comme dans une visite de musée, où, le livret en main, on retourne sur ses pas pour réexaminer un portrait déjà contemplé. Quoi qu'il fasse, il devra peut-être traverser des chemins qui n'auront pas grand charme

pour lui. C'est que dans la littérature annoncée des types, dans leurs reprises, il y a beaucoup de petite littérature, ou de littérature ignorée ou disparue. Sans doute, beaucoup d'entre eux ont laissé des souvenirs parmi les écrivains (puisque ceux-ci les ont repris) et dans le public (puisque celui-ci a conservé de vagues lumières sur ces revenants d'un passé plus ou moins reculé). Mais leur survie n'a eu qu'un temps. Aussi nos récits contiendront-ils assez souvent deux parties : *grandeur* et *décadence*. Par conséquent, la présentation des personnages à qui sont allées les faveurs de la foule ne sera faite que dans la mesure qui nous paraîtra nécessaire d'après les présomptions de culture ou d'après l'état des informations présumées chez ceux qui nous liront.

CHAPITRE I.

LES CLASSES DE TYPES

Les types peuvent se diviser en ces deux grandes classes indiquées dans l'Introduction : les TYPES INDIVIDUELS et les TYPES GÉNÉRAUX. Chacune d'elles est, à son tour, susceptible d'une subdivision ou répartition en partie double : *permanents* et *éphémères*. Toutefois, ces deux séries de groupements ne forment pas des listes offrant une délimitation rigoureusement géométrique : ce ne sont pas des cadres d'un contour immuable. Devant certains personnages et devant certains noms populaires, on ne saurait s'empêcher d'hésiter au sujet de la place à leur assigner. Nous l'avons déjà dit, de même que nous avons laissé entendre qu'il s'en rencontre sur la signification symbolique desquels on ne peut se prononcer qu'après examen; ils seront relégués dans la seconde partie du présent chapitre; la première comprendra l'énumération des appellatifs dont le sens imagé nous paraît être précis et, par conséquent, admis comme tel par le public.

PREMIÈRE PARTIE.

Les types d'un sens symbolique précis.

I. — Les Types individuels.

§ 1. — *Les permanents.*

Ils sont rangés autant que possible dans l'ordre chronologique. Pour le moyen âge, cet ordre ne peut être assuré, en raison des incertitudes de la datation littéraire de cette époque.



En règle générale, les notices font connaître: 1° le nom du type; 2° le sens symbolique qu'il a reçu; 3° l'auteur-créateur ou, à défaut de ce renseignement, les œuvres anonymes qui ont servi de point de départ au personnage devenu populaire. Ces notices sont réduites aux indications strictement nécessaires, puisque les types ou les noms qui en fournissent l'objet sont connus :

Roland : guerrier valeureux. — *La Chanson de Roland*, poème du XII° siècle, et divers récits, surtout épiques, du moyen âge.

Fierabras ou **Fier-à-bras** : fanfaron, matamore. — Nom d'un géant sarrasin qui apparaît dans les épopées du moyen âge. Il mesurait quinze pieds de haut. Il livra un grand combat à Olivier, le chevalier chrétien, qui le vainquit. (Cf. LÉON GAUTIER, *Les Épopées françaises*, Paris, H. Welter, 1878-1897, 2° éd., in-8°, III, pp. 388-397; ERNEST LANGLOIS, *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées*, Paris, E. Bouillon, 1904, in-8°, p. 216; JOSEPH BÉDIER, *Les Légendes épiques*, Paris, Champion, 2° éd., 1914-1921, in-8°.)

Le nom de Fierabras s'emploie également avec valeur symbolique dans la littérature comique du XVI° et du XVII° siècle : soldat fanfaron, capitan, matamore (chap. I, 2° partie).

Juif errant : le marcheur infatigable, l'homme qui est toujours en route. — Légendes populaires qui remontent au moyen âge.

Aliboron (**Maître**) : sot, qui fait l'important ou se prétend habile à tout faire. — Ce mot désigne aussi, ironiquement, l'âne, et cette désignation, popularisée par La Fontaine, semble presque avoir subsisté seule. La première acception (sot et prétentieux) n'est plus guère en cours (chap. V, 2° partie, III, § 1).

Roger Bontemps : bon vivant, homme sans souci. — Le type date du moyen âge, mais on ne saurait dire exactement de quelle manière et à quelle époque il a été formé (chap. II, 8° partie, III).

Olibrius : fanfaron, personnage bruyant et vide, hurluberlu. — Mystères dramatiques et autres œuvres de l'ancienne littérature.

Péronnelle : fille sotte, prétentieuse ou babillarde. — Chanson anonyme du XV° siècle; dans cette chanson, le nom ne présente pas en réalité un sens symbolique; il ne l'a pris que par suite de circonstances qui seront exposées ailleurs (chap. II, 2° partie).

Jean de Nivelle(**s**). Ce nom n'est plus guère populaire que dans ou par le dicton plaisant : *C'est le chien de Jean de Nivelle(s) qui s'enfuit*



quand on l'appelle. Il n'a pas de réelle signification symbolique. Il en a pourtant possédé une, laquelle paraît plutôt périmée. Cela étant, on devrait peut-être ranger le type dans la catégorie des éphémères. — Voir, sur ce sens et l'origine du personnage, ci-dessous, p. 70.

Pathelin : trompeur cauteleux. — *Maître Pierre Pathelin,* farce anonyme du XVe siècle.

Jean de Paris : personnage menant grand train. — *Jean de Paris,* roman anonyme de la fin du XVe siècle.

Le nom est-il encore assez populaire pour qu'on classe le type dans le groupe des *permanents?*

Triboulet : bouffon. — Le nom vient d'un personnage historique, et sa popularité a été renforcée par la littérature (chap. I, 2e partie).

La Palisse ou **La Palice** : qui dit des vérités qui n'en sont pas, tant elles sont vraies et certaines. — Chanson du XVIe siècle, allongée par la suite (chap. II, 7e partie).

Bridoie : juge imbécile et niais. — RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel* (1533-1564), livre III.

Gargantua et **Pantagruel** : grands mangeurs et grands buveurs. — RABELAIS.

Grippeminaud : homme fin et hypocrite. — RABELAIS et LA FONTAINE (chap. V, 2e partie, III, § 1).

Picrochole : conquérant sottement ambitieux. — RABELAIS, livre I.

Raminagrobis : qui fait le personnage grave, important. — Nom emprunté par Rabelais à la tradition littéraire antérieure (chap. V, 2e partie, III, § 1).

Frère Jean des Entommeures, Grandgousier, Panurge : voir chap. I, 2e partie, II.

Amadis : le chevalier errant et constant. — L'œuvre d'Herberai des Essarts (1540-1548) et de ses continuateurs (*Amadis de Gaule*) est traduite de l'espagnol sans doute, mais il s'y rencontre un air si français et elle est devenue par son succès et son influence tellement française, que son héros a sa place évidemment marquée dans notre galerie.

Tabarin : farceur de parade, bouffon. — Jean Salomon, dit « Tabarin », charlatan français (vers 1581-1633) qui a renouvelé à Paris le rôle de *Tabarini* dans une troupe italienne. Auteur de dialogues de tréteaux qui ont popularisé son nom.

GUSTAVE AVENTIN (Gustave Veinant), *Tabarin, OEuvres avec les*



rencontres, fantaisies et coq-à-l'âne facétieux du baron Grattelard, et divers opuscules, Bibliothèque Elzévirienne, 1862, 2e vol.; ÉDOUARD FOURNIER, *Le Theâtre français au XVIe et au XVIIe siècle*, Paris, Laplace, Sanchez et Cie, in-12, t. I; GEORGES D'HARMONTVILLE, *Tabarin, Les OEuvres, avec les adventures du capitaine Rodomont, la Farce des Bossus et autres pièces tabariniques*, Paris, Garnier, 1878.

Turlupin : mauvais plaisant. — Nom pris par un célèbre acteur de farces et paradier du commencement du XVIIe siècle. Sur ses œuvres et ses jeux scéniques, voir, entre autres, FOURNEL, *Les contemporains de Molière;* EUGÈNE RIGAL, *Le Théâtre français avant la période classique (fin du XVIe et commencement du XVIIe siècle)*, Paris, Hachette, 1901, in-18; G. Montgrédien, *Turlupin le farceur :* REVUE MONDIALE, 1925, pp. 360-369.

Macette : maquerelle, vieille hypocrite. — MATHURIN RÉGNIER, *Satires* (XIII), 1612. L'emploi est rare et n'apparaît guère que dans des milieux lettrés.

Céladon : type d'amoureux pur et fidèle ou d'amoureux transi et quelque peu ridicule. — HONORÉ D'URFÉ, *L'Astrée* (1607-1628).

Cathos et **Madelon** (Magdelon) : précieuses ridicules, femmes prétentieuses et pédantes. — MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules* (1659).

Gorgibus : bonhomme crédule, bourgeois de gros bon sens. — MOLIÈRE, *Les Précieuses ridicules* (1659).

Sganarelle : personnage comique créé par Molière et employé plusieurs fois par lui dans des sens divers. — Le sens prédominant et populaire est celui de mari trompé (chap. V, 2e partie, III, § 5).

Agnès : jeune fille ingénue et ignorante; *oie blanche.* — MOLIÈRE, *École des Femmes* (1662).

Le mot désigne aussi un rôle qui correspond à l'esprit du type. Cf. MAYEUR DE SAINT-PAUL, *Le Désœuvré ou l'Espion du boulevard du Temple*, Londres, 1782, in-8°, p. 55 : L'actrice, Mlle Forest, a « le physique d'une Vénus, charmante dans tous les rôles de paysannes, d'Agnès, de petites-maîtresses... »

Arnolphe : vieil amoureux trompé, un barbon qui n'a plus l'âge d'aimer. — MOLIÈRE, *École des Femmes* (1662).

Pancrace (**Le Docteur**) : faux savant; sot, pédant. — MOLIÈRE, *Le Mariage forcé* (1664).

Dorine : servante au verbe haut, au ton effronté ou sans-gêne; aussi l'idée de soubrette intrigante.

Orgon : homme d'une crédulité grotesque.

Tartuffe : hypocrite de religion; hypocrite, fourbe en général.

Dorine, *Orgon* et *Tartuffe* sont trois personnages de la comédie *Tartuffe ou l'Imposteur*, de Molière, comédie que nous aurons à citer souvent et dont nous rappelons l'histoire pour cette raison. Elle a été représentée en trois actes à Versailles, pour le roi, le 12 mai 1664, sous le titre de *Tartuffe*. Une seconde version a été donnée en 1667 sous le titre de *Panulphe ou l'Imposteur;* l'hypocrite y avait reçu le nom de Panulphe. Lorsque le grand comique obtint de jouer, sans difficulté, sa pièce, qui, comme on le sait, avait été interdite, elle reprit son titre de *Tartuffe* et le héros y retrouvait donc son nom de Tartuffe (février 1669). Sur les remaniements de l'œuvre, son développement en cinq actes, voir GUSTAVE CHARLIER, *Le premier « Tartuffe »*, Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, *Bulletin*, mai 1923.

Don Juan : séducteur; séducteur élégant, amoureux de toutes les femmes. — MOLIÈRE, *Don Juan ou le Festin de Pierre* (15 février 1665). Le sujet; qui doit être d'origine espagnole, a été traité en France avant Molière, mais c'est ce dernier qui y a mis à la mode le type du *burlador*, du trompeur.

Josse (**Monsieur**) : marchand intéressé, homme qui parle pour soi ou sa « spécialité ». — MOLIÈRE, *L'Amour médecin* (15 septembre 1665).

Alceste (ou **Le Misanthrope**) : homme insociable ou qui se révolte contre les fausses amabilités et les hypocrisies de la vie de société.

Arsinoé : femme prude et affectée, fausse prude.

Célimène : femme coquette et médisante.

Philinte : homme du monde, qui est aimable ou trop aimable, c'est-à-dire trop indulgent pour les manières affectées de la vie de société.

Alceste, *Arsinoé*, *Célimène* et *Philinte* sont des personnages de MOLIÈRE, *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* (4 juin 1666).

Géronte : vieillard crédule et niais. — MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui* (6 août 1666); *Les Fourberies de Scapin* (1671).

Regnard et d'autres auteurs comiques ont pu coopérer à la popularité du type.

Amphitryon : homme qui « reçoit » généreusement et chez qui l'on trouve table bonne et fine, ou bien aussi, plus simplement, qui « reçoit ». — MOLIÈRE, *Amphitryon* (13 février 1668).

Sosie : personne présentant une ressemblance parfaite avec une autre. — MOLIÈRE, *Amphitryon* (1668).



Georges Dandin : mari trompé. — MOLIÈRE, *Georges Dandin ou le Mari confondu* (18 juillet 1668).

Harpagon ; avare sordide. — MOLIÈRE, *L'Avare* (9 septembre 1668).

Maître Jacques : factotum. — MOLIÈRE, *L'Avare* (1668).

Monsieur de Pourceaugnac : provincial berné dans la capitale. — MOLIÈRE, *Monsieur de Pourceaugnac* (1669).

Jourdain (Monsieur) : bourgeois d'une vanité grotesque. — MOLIÈRE, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).

Armande : jeune fille pédante.

Bélise : vieille pédante.

Chrysale : homme de gros bon sens, de sens bourgeois.

Martine : servante simple, ignorante, mais non dépourvue de bon sens (un gros bon sens toutefois).

Philaminte : femme bel esprit, *femme savante.*

Trissotin : sot poète, pédant sans talent.

Vadius (idée analogue) : pédant, faux savant, érudit ridicule.

Armande, Bélise, Chrysale, Martine, Philaminte, Trissotin et *Vadius* sont des personnages de MOLIÈRE, *Les Femmes savantes* (1672).

Argan : malade imaginaire. — MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire* (1673).

Diafoirus : médecin pédant pétri de lourde science et de grosse vanité. — MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire* (1673).

Il y a deux personnages de ce nom dans la comédie : Diafoirus et son fils Thomas. L'un et l'autre symbolisent la science creuse et vide des disciples d'Esculape. Ils sont, pour ainsi dire, confondus dans un seul et même type par le public, malgré les nuances qui distinguent les deux caractères dans l'œuvre de Molière.

Fleurant : apothicaire (idée de ridicule). — MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire* (1673).

Purgon (Monsieur) : médecin ignorant, prétentieux et formaliste. — MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire* (1673).

Bertrand : dupeur, celui qui se sert habilement des autres, savoir Bertrand qui laisse Raton tirer les marrons du feu. — LA FONTAINE (fables), *Le Singe et le Chat* (IX, 17).

Voir ci-dessous (*Les Éphémères*) le sens inverse de Bertrand (le fripon dupé par son complice) d'après les pièces de *L'Auberge des Adrets* et de *Robert Macaire*.



Garo : homme ignorant qui juge sur les apparences et critique sans discernement. — La Fontaine, *Le Gland et la Citrouille* (IX, 4).

Grégoire : personnage insouciant; on dit : « insouciant comme Grégoire ». — C'est le nom que La Fontaine donne à son savetier dans *Le Savetier et le Financier* (VIII, 2).

Gros-Jean comme devant : homme désillusionné et qui n'a pas atteint le résultat désiré. — De Rabelais ou de La Fontaine. (Voir chap. II, 7e partie.)

Guillot : personnage qui affiche des titres ou des qualités qu'il n'a pas. — La Fontaine, *Le Loup devenu Berger* (III, 3) :

> Il aurait volontiers écrit sur son chapeau
> C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau.

Paysan du Danube (**Le**) : l'homme qui, sous des dehors grossiers, cache une nature élevée, ou, plus souvent peut-être, un être mal bâti, d'allures épaisses. — La Fontaine, *Le Paysan du Danube* (XI, 7).

Perrette : qui fait des châteaux en Espagne. — La Fontaine, *La Laitière et le Pot au lait* (VII, 10).

Raton : le dupé, qui tire les marrons du feu. (Voir **Bertrand**.)

Savetier (**Le**) **et le Financier** : on cite le savetier comme l'incarnation vivante du proverbe « Contentement passe richesse ». — La Fontaine, *Le Savetier et le Financier*.

Barbacole : pédant, magister, vieux maître d'école. — Mascarade de plusieurs auteurs (1675). Le nom est cité comme hors d'usage par Littré; *HDT;* le *Nouveau Larousse illustré;* Nyrop, *Grammaire,* IV, p. 364.

Selon nous, c'est une erreur : les livres et les journaux se servent encore assez fréquemment du terme.

Chicaneau : plaideur infatigable ou entêté. — Racine, *Les Plaideurs* (1668).

Perrin Dandin : juge ridicule. — Racine, *Les Plaideurs*. Je ne crois pas que ce nom de Perrin Dandin ait été rendu populaire dans ce sens par la fable de La Fontaine, *L'Huître et les deux Plaideurs* (IX, 9). (Voir chap. V, 2e partie, III, § 1.)

Éliacin : adolescent candide. — Racine, *Athalie* (1691).

Barbe-Bleue : mari féroce et sanguinaire (désignation souvent ironique).



Belle au Bois dormant (La) : désignation souvent ironique. — « Ses aventures sont passées en proverbe et donnent lieu à de fréquentes allusions. A la princesse, on compare une jeune fille profondément endormie, ou ayant conservé dans la mort sa beauté, ou bien dont le cœur n'a pas encore tressailli au souffle de l'amour. » (*Nouveau Larousse illustré.*)

Carabas (Marquis de) : riche propriétaire; un noble dont les titres sont douteux.

Cendrillon : personne sacrifiée dans une famille ou dont les intérêts sont négligés au profit des autres; jeune fille qui n'a pas de soin de sa tenue et de ses vêtements : *une véritable cendrillon.*

Petit Poucet : être de très petite taille.

Prince charmant (Le) : jeune homme beau, riche et amoureux. Parfois le libérateur de la jeune fille persécutée, le sauveur qui survient au moment opportun.

Riquet à la Houppe : homme à toupet haut et ridicule ou n'ayant qu'une petite houppe de cheveux.

Sœur Anne : qui attend vainement, qui « ne voit rien venir ».

Barbe-Bleue, La Belle au Bois dormant, Le Marquis de Carabas, Cendrillon, Le Petit Poucet, Riquet à la Houppe et *Sœur Anne* sont des personnages de Charles Perrault, *Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697).

Carabosse (Fée) : méchante fée; personne malveillante ou d'un naturel acariâtre; semeuse de discorde.

Mentor : guide expérimenté, sage conseiller. — *Odyssée*, ou Fénelon, *Télémaque* (1699).

Asmodée : personnage doué d'un pouvoir merveilleux ou qui est informé mystérieusement de toute espèce de choses secrètes. — Lesage, *Le Diable boiteux* (1707).

Le romancier français a emprunté son héros à l'œuvre espagnole *El Diablo cojuelo* de Guevera.

Turcaret : financier enrichi, sans cœur et sans manières. — Lesage, *Turcaret* (1709).

Gil Blas : homme ni bon ni méchant qui se laisse faire par les événements. — Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735).

Cartouche : voleur, détrousseur de grand chemin. — Personnage historique : Louis-Dominique Bourguignon, dit « Cartouche », criminel célèbre, né à Paris en 1693, rompu vif en place de Grève en 1721.



Mandrin : sens analogue à celui de Cartouche. Homme capable de tout. — Personnage historique : Louis Mandrin, bandit fameux, né à Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs, dans l'Isère, en 1724, et brûlé vif à Valence en 1755. Il organisa une véritable petite armée de malfaiteurs et il ne fut pris que grâce à tout un déploiement de force publique.

Des Grieux (**Chevalier**) : amoureux aveugle au point de ne pas voir l'indignité de celle qu'il aime (Manon Lescaut). — L'abbé PRÉVOST, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731); épisode des *Mémoires d'un homme de qualité.*

Manon Lescaut : maîtresse passionnée, infidèle ou indigne; amoureuse dépourvue de moralité, mais d'une perversité irréfléchie.

Séide : partisan fanatique. — VOLTAIRE, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* (1742).

Candide : l'homme aux illusions. — VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme* (1759).

« La nature lui avait donné les mœurs les plus douces. Sa physionomie annonçait son âme. Il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide. » (VOLTAIRE, chap. I.)

Pangloss : l'optimiste, l'homme qui trouve que « tout va bien ».

Pococurante : qui ne se soucie de rien, qui n'estime rien ou qui est dégoûté de tout.

Pangloss et *Pococurante* sont des personnages de *Candide.*

Saint-Preux : séducteur sentimental à l'air vertueux. — J.-J. ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761).

Pour la *Nouvelle Héloïse*, voir chap. II, 8e partie.

Janot : sot, niais, naïf. — DORVIGNY, *Les battus paient l'amende* (1779), comédie; le personnage a été repris par l'auteur et d'autres écrivains dans toute une série d'œuvres du XVIIIe et du XIXe siècle.

Bazile (**Don**) : vil complaisant, calomniateur cupide. — BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville* (1775).

Bartholo : tuteur jaloux et dupé. — BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville* (1775), rôle important; *Le Mariage de Figaro* (1784), rôle secondaire.

Brid'oison : juge niais, ignorant et formaliste. — BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro* (1784).

Chérubin : perversité précoce. — BEAUMARCHAIS, *Le Mariage de Figaro* (1784).



Figaro : symbole d'esprit, d'intrigue, d'habileté; un débrouillard; un homme à tout faire et à tout défaire. Synonyme plaisant de barbier. — BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville* (1775); *Le Mariage de Figaro* (1784); *La mère coupable ou l'Autre Tartuffe* (1792).

Paul et Virginie : amour ingénu. — BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie* (1787).

Faublas : séducteur. — J.-B. LOUVET DE COUVRAY, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-1790).

Cadet Roussel (ou **Rousselle,** qui n'est pas l'orthographe primitive) : le nom ne désigne aujourd'hui rien de nettement symbolique, si ce n'est un personnage naïf, niais, sans consistance et maladroit, mais autrefois, dans un important cycle dramatique (fin du XVIII[e] siècle, début du XIX[e]), il incarnait la sottise prétentieuse, le mauvais goût littéraire. — Chanson populaire de la Révolution (vers 1792) et de nombreux vaudevilles qui ont suivi.

Monsieur de Crac : le hâbleur, l'homme des vantardises étourdissantes. — COLLIN D'HARLEVILLE, *Monsieur de Crac dans son petit castel* (1791).

Madame Angot : femme parvenue et qui veut faire oublier ses origines populaires. — MAILLOT, *Madame Angot ou la Poissarde parvenue* (1796).

René : jeune rêveur énervé, mélancolique, dévoré d'ennui et souffrant du « mal du siècle » à l'époque du Romantisme. — CHATEAUBRIAND, *René ou les Effets des passions,* dans le *Génie du Christianisme* (1802); publié séparément en 1805.

Dumollet (Monsieur) : provincial berné. — DÉSAUGIERS, *Les Trois Étages ou l'Intrigue dans l'Escalier* (1808); *Le Départ de Saint-Malo ou la suite des Trois Étages* (1809); *Il arrive! Il arrive! ou Dumollet dans sa famille* (1810); *Le Mariage de Dumollet* (1812).

Roi d'Yvetot : roi bon enfant et sans façons. — BÉRANGER, la chanson du *Roi d'Yvetot* (mai 1813).

Marquise de Pretintaille : personne entichée de préjugés nobiliaires. — BÉRANGER, *La Marquise de Pretintaille*, chanson.

Calicot : employé de magasin de nouveautés. — EUGÈNE SCRIBE et VARIN, *Le Combat des Montagnes* (1817).

Vautour (Monsieur) : propriétaire avare et sans cœur pour son locataire; usurier. (Origine : chap. II, 2[e] partie, II.)

Chauvin : patriote enthousiaste, exalté, exagéré. (Origine : dessins de Charlet, Restauration? Voir chap. II, 10e partie, § 2.)

Fanfan la Tulipe : soldat bon enfant, joyeux, allant, aimant le vin, les femmes et la gloire. — Chanson d'Émile Debraux (1819).

Robert Macaire : fripon audacieux et gouailleur. (Voir *Bertrand*, ci-dessus, p. 56.)

Dumanet : jeune conscrit naïf. — THÉODORE et HIPPOLYTE COGNIARD, *La Cocarde tricolore, épisode de la guerre d'Alger*, vaudeville en trois actes, Folies-Dramatiques (19 mars 1831). Dans cette pièce, il figure en compagnie de Chauvin, qui est aussi un jeune conscrit, un *Jean-Jean*. Sa popularité, à l'heure actuelle, va-t-elle beaucoup au delà de l'emploi de son nom dans des chansons militaires et dans des allusions faites par des écrivains? Cf. CH. LEROY, *Le Colonel Ramollot* (ci-dessous, p. 64) : « Le Dumanet fut immédiatement mandé » (p. 76); ALPHONSE DAUDET, *Premier Voyage, Premier Mensonge* (1900), IV, 1er épisode : « [Ces soldats] ...avec leurs pauvres yeux de Dumanet, qui ne voient rien, qui ne regardent rien ».

Antony (vieilli?) : amoureux exalté. — ALEXANDRE DUMAS père, *Antony* (1831). Le nom n'est guère que littéraire.

Quasimodo : monstre de laideur physique. — VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris* (1831).

Sorel (Julien) : l'arriviste froid et sans scrupules. — STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (1831). Le nom n'a guère qu'un emploi livresque.

Prudhomme (Joseph) : bourgeois grotesquement sentencieux, solennel diseur de sottises ou de riens. — HENRI MONNIER, *OEuvres diverses* (chap. II, 8e partie, III).

Gobseck : usurier, avare. — BALZAC, *Gobseck l'Usurier* (1830); *Le Père Goriot* (1834); *Grandeur et Décadence de César Birotteau* (1837); *Les Employés* (1838); *Les Comédiens sans le savoir* (1846).

Grandet : avare. — BALZAC, le père Grandet dans *Eugénie Grandet* (1833].

Gaudissart : commis-voyageur hâbleur. — BALZAC, *L'Illustre Gaudissart* (1833); *Gaudissart II* (1844).

Vautrin : bandit, malfaiteur habile et retors. — BALZAC, *Le Père Goriot; Les Illusions perdues* (1837-1839); *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1838-1847); *Vautrin*, drame (1840).



Mercadet : « Un *faiseur*, c'est-à-dire un homme qui veut se créer une fortune rapide dans le mouvement souvent fictif des capitaux ; ...il va comme tout le monde à la limite du Code civil, pensant que tout ce qui n'est pas défendu est permis » (TH. GAUTIER). Homme d'affaires rusé et aussi retors. — BALZAC, *Mercadet ou le Faiseur*, comédie écrite en cinq actes (vers 1838-1840), réduite à trois actes par d'Ennery et jouée au Gymnase le 24 août 1851.

Gogo : homme qui se laisse duper grossièrement. (Voir le *Robert Macaire* de 1834.)

Tartempion : nom servant à désigner la première personne venue, donc un individu quelconque. — D'après LORÉDAN LARCHEY, *Dictionnaire historique d'argot*, « il date du *Charivari*, de 1840 à 1850, où certains articles facétieux mettaient toujours en scène les personnages imaginaires de Tartempion et Babanchu ».

Pipelet (Monsieur et Madame) : portier ou concierge (désignation ironique). — EUGÈNE SUE, *Les Mystères de Paris* (1843).

Cabrion : gamin méchant et taquin. — C'est le nom d'un rapin des *Mystères de Paris*, lequel se plaît surtout à jouer de mauvais tours aux Pipelet.

Jérôme Paturot : qui s'essaie à tout et ne réussit à rien. — LOUIS REYBAUD, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1843). Le type est-il encore bien vivant ?

Carmen : femme légère et ensorceleuse. — PROSPER MÉRIMÉE, *Carmen* (1845), nouvelle d'où a été tiré l'opéra-comique de *Carmen*, par Henri Meilhac et Ludovic Halévy (paroles) et Georges Bizet (musique).

Jenny l'Ouvrière : personne qui se contente de peu ou qui vit suivant le proverbe : « Contentement passe richesse ». — Romance de *Jenny l'Ouvrière*, paroles d'Émile Barateau, musique d'Etienne Arnaud (parue pour la première fois en novembre 1847 dans l'*Album de 1848*, publié par le MÉNESTREL).

Mimi Pinson : grisette sentimentale. — A. DE MUSSET, *Mimi Pinson, profil de grisette* (1845). On pourrait rappeler aussi le personnage du même nom dans les *Scènes de la Vie de Bohème* (1851), de Henri Murger ; ce roman a d'abord paru dans le CORSAIRE (de 1847 à 1849).

Musette : sens analogue à celui de Mimi Pinson. — H. MURGER, *Scènes de la Vie de Bohème*. Mimi Pinson est plus connue que Musette. Son nom garde davantage une valeur de définition générale.



Pandore : l'homme ou le subalterne à l'obéissance passive et qui, faute de personnalité, ne discute pas. Désignation plaisante du gendarme ou de l'officier de police. — GUSTAVE NADAUD, la chanson de *Pandore ou les Deux Gendarmes* (composée le 9 septembre 1852); A. VARLOY, *Profils d'Artistes : Gustave Nadaud, sa Vie et ses OEuvres, 1820-1893* (Paris, H. Daragon, 1910, pp. 45-49).

Poirier (Monsieur) : bourgeois enrichi et ambitieux. — ÉMILE AUGIER et JULES SANDEAU, *Le Gendre de Monsieur Poirier* (1854).

Le Sire de Franc-Boisy (ou **Framboisy**) : espèce de Barbe-Bleue, mais un Barbe-Bleue grotesque. — Chanson d'Ernest Bourget et de Laurent de Rillé (1855) :

L'avait pris femme, le sire de Framboisy,
La prit trop jeune, bientôt s'en repentit.
. . . .
Tua madame d'un' balle de son fusil,
Creusa sa fosse du bout d'son parapluie.
De cette histoire la moral' la voici :
A jeune femme, il faut jeune mari.

Calino : diseur de naïvetés. — Origine littéraire inconnue. Les frères Edmond et Jules de Goncourt, qui disent l'avoir biographié pour la première fois (*Voiture de Masques*, 1855), racontent qu'alors « c'était une légende flottant dans la blague des ateliers ».

Madame Bovary : type d'amoureuse romanesque. — GUSTAVE FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857).

Le Pharmacien ou Monsieur Homais : personnage qui a quelque teinte de science et de littérature et qui profère des aphorismes prétentieux, qui tranche sentencieusement les questions les plus difficiles (*Madame Bovary*).

Monsieur Perrichon : bourgeois ridicule qu'on a appelé « un frère cadet de Joseph Prudhomme ». — EUGÈNE LABICHE et EDOUARD MARTIN, *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860).

Giboyer : bohème de lettres, aventurier sans scrupules, prêt à vendre sa plume. On l'a défini « Le Figaro du XIXe siècle ». — ÉMILE AUGIER, *Les Effrontés* (1861); *Le Fils de Giboyer* (1862).

Gavroche : gamin de rue, débraillé, loqueteux, mais spirituel et moqueur. — VICTOR HUGO, *Les Misérables* (1862).

Maître Guérin : homme de loi retors, un type apparenté à Turcaret et à Mercadet. — E. AUGIER, *Maître Guérin* (1864). C'est, comme dit cette pièce, « l'homme qui respecte la loi, puisqu'il la tourne ».

Delobelle : comédien prétentieux et raté qui se croit méconnu. — ALPHONSE DAUDET, *Fromont jeune et Risler aîné* (1874).



Tartarin : exagération, hâblerie propre aux méridionaux français. — ALPHONSE DAUDET, *Tartarin de Tarascon* (1872); *Tartarin sur les Alpes* (1885); *Port-Tarascon* (1890).

Monsieur Alphonse : homme qui vit aux dépens des femmes, souteneur. — ALEXANDRE DUMAS fils, *Monsieur Alphonse* (1873).

Bob : enfant mal élevé, insolent. — GYP, *Petit Bob* (1882) et autres romans.

Ramollot ou **Le Colonel Ramollot** : chef militaire d'intelligence médiocre et qui ne connaît d'autre règle que la plus routinière des consignes. C'est lui qui dira, en parlant des recrues qu'on lui amène : « Ça s'ra toujours la même chose, tant que l'gour'nement (gouvernement) s'acharn'ra à r'cruter l'armée dans l'civil ». — CHARLES LEROY, *Le Colonel Ramollot*, recueil de récits militaires suivi de fantaisies civiles, avec une préface d'Étienne Carjat (Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883). On lit dans la préface, à propos de Leroy : « Son type caressé de *Ramollot*, grâce à la publicité du *Tintamare*, est déjà célèbre » (p. x). Le même volume contient encore le *Salon* (ou Ramollot au salon de peinture) et *Ramollot clérical* (1).

Si l'on ne connaissait le principe directeur de notre étude, on s'étonnerait de voir se suivre et se confondre dans une même énumération les noms de Roger Bontemps, Janot, Calicot, Calino, et ceux d'illustrations littéraires telles que Pantagruel, Alceste, Harpagon, Figaro, Grandet. Mais tous ont droit, momentanément, aux mêmes égards.

Cette énumération comprend des appellatifs composés : *La Belle au bois dormant*, *le Prince charmant*. Leur mention n'a rien qui doive surprendre, car un type peut exister sans qu'il soit désigné par un terme unique. Le phénomène est analogue à celui que nous constatons dans l'association : *Le Bourgeois gentilhomme* (de Molière) qui souvent se substitue à *Monsieur*

(1) Des noms de cette liste seront repris et réexaminés plus loin (chap. I, deux. part.) : *Pantagruel*, *Gargantua*, *Séide*, *Pangloss*, *Pococurante*, *Saint-Preux*. Voir IBIDEM des notes et des discussions sur *Madame Pernelle*, *Monsieur Dimanche*, *Guillaume*, *Le Cid*, *Nicomède*, *Ruy Blas*, des personnages de Balzac, de George Sand et d'auteurs contemporains divers.

Jourdain. Un autre genre d'association est celui de *Paul et Virginie*. Ces deux prénoms ont-ils, chacun, une identique valeur symbolique et sont-ils à considérer comme une appellation simple, comme un seul terme? Ne pourrait-on pas objecter que chacun n'est pas semblablement typique et que, seul, le prénom de Virginie renferme une idée générique, l'idée de la jeune fille noblement ingénue ou, ainsi qu'on l'a dit, « l'innocence instinctive, l'héroïque pudeur » (1)? C'est vrai, mais si la scène célèbre du naufrage du *Saint-Géran* a fixé la touchante victime dans cette attitude morale aux yeux de beaucoup de lecteurs, il n'est pas niable pourtant que le vocabulaire populaire a fusionné les deux êtres : il a fait des deux prénoms un composé qui signifie « amour ingénu »; il n'a guère retenu du roman de Bernardin de Saint-Pierre que la vision des deux enfants dans la douce innocence de leurs jeunes années ou de leur Éden des Tropiques.

Si donc ils personnifient les tendresses premières de la vie, ils n'ont cette valeur emblématique qu'en tant qu'ils forment un groupe. Mais ne rencontre-t-on pas d'autres types groupés dont les noms devraient prendre place au même titre dans un dictionnaire littéraire de la nature de celui que nous élaborons? Assurément, et il y aurait lieu d'y inscrire les *Quatre Fils Aymon*, les *Trois Mousquetaires*, les *Carabiniers d'Offenbach*. On sait pourquoi, car on sait l'application symbolique qui est parfois faite de ces désignations. S'il nous arrive de voir apparaître — spectacle rare sans nul doute, mais non point impossible — quatre individus de tournure plus ou moins semblable et dressant devant nous une sorte d'association fortuite qui prête à rire, nous les étiquèterons, plaisamment, de l'appellatif fameux de la vieille chanson de geste *Renaud de Montauban*. Pareillement, un groupe de trois, rencontré dans la vie, fera surgir en notre esprit l'indication générique et, de même, symbolique des *Trois Mousquetaires* (de Dumas père, 1844). Une analogue dis-

(1) Ch. Nodier, *Des Types en Littérature*, p. 53.

position à la facétie amènera sur nos lèvres l'exclamation : « Ce sont les Carabiniers d'Offenbach », pour qualifier des gens qui arrivent trop tard. Nous aurons songé, dans ce cas, au couplet resté légendaire de l'opéra-bouffe des *Brigands* (10 décembre 1869, paroles d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Jacques Offenbach), couplet que chante une patrouille de carabiniers traversant plusieurs fois la scène :

Nous sommes les carabiniers,
La sécurité des foyers,
Mais, par un malheureux hasard,
Au secours des particuliers,
Nous arrivons toujours trop tard.

Il fut un temps où l'apparition de deux adroits compères provoquait cette autre exclamation allusionnelle : « Voilà les deux Gaspards »! (1).

Les appellations collectives des *Deux Gaspards*, des *Trois Mousquetaires, des Quatre Fils Aymon* marquent un nombre, mais celle des *Carabiniers d'Offenbach* ne précise pas. Il en existe toute une série d'autres qui sont également imprécises, qui ne « chiffrent » pas non plus et qui sont allégoriques au même titre, qui appartiennent aussi à l'onomastique à portée symbolique : les *Précieuses ridicules*, les *Femmes savantes* de Molière, les *Filles de marbre* (1856) de Théodore Barrière et Lambert Thiboust, plus encore des désignations collectives empruntées au règne animal, comme les *Moutons de Panurge* de Rabelais, les *Grenouilles qui demandent un roi* et les *Animaux malades de la peste* de La Fontaine (2). L'idée plurielle n'est pourtant pas ici partie intégrante du symbole. Le singulier est possible : un *Mouton de Panurge*.

En dehors de ces quelques dénominations collectives, tous les personnages cités jusqu'à présent sont porteurs d'un nom

---

(1) Chap. I, § 2.

(2) Voir ci-dessous, p. 69.

propre et personnel. On se demande toutefois s'il ne serait pas rationnel de placer à leur suite, voire de faire rentrer dans leur classe, le monde des acteurs symboliques — des animaux ! — que La Fontaine a dépeints dans l'œuvre qu'il a définie « une ample comédie aux cent actes divers », plus encore les autres animaux ayant valeur de types et dont l'invention revient à ses confrères de la littérature française. La mention de noms de l'espèce se justifie tout naturellement, puisque le règne humain et le règne animal sont à l'ordinaire deux règnes semblables au point de vue de la signification représentative des choses de la vie dans un genre tel que la fable. Charles Nodier le constate dans son étude sur les *Types en Littérature,* et il ne fait en cela qu'énoncer une vérité connue et admise de tous : « Ce n'est évidemment qu'en vertu d'une fiction très invraisemblable et d'une allusion très large que nous attribuons aux animaux des mœurs et des passions qui sont nôtres, et cependant La Fontaine est plus riche à lui seul en types d'une étonnante réalité que tout le reste des poètes » [1]. Dès lors, parler du grand *animalier*, dont les animaux ne sont, en somme, que des prête-noms d'hommes, des masques ou des symboles de vices et de passions de l'humanité, ce n'est point sortir de notre sujet. Ses personnages, ses types ne sont pas généralement désignés par des noms propres ou personnels, mais le nom propre n'est pas un élément indispensable à la constitution d'un type. Les désignations « communes » dont il use habituellement s'appliquent à des acteurs qui, pour la plupart, jouissent d'une extraordinaire popularité et qui en doivent une part essentielle à leur valeur figurative. Nous disons, par exemple, le Renard, le Chien, le Lion, la Belette, la Grenouille, la Cigale, la Fourmi de La Fontaine, avec un simple mot d'allusion à la fable où ces animaux ont paru [2],

[1] Page 56.

[2] Dans les fables si connues, si populaires : *Le Corbeau et le Renard; Le Renard et le Bouc; Le Renard ayant la queue coupée; Le Loup et le Chien; Le Lion et le Rat; La Belette entrée dans un grenier; La Grenouille qui veut se faire aussi grosse qu'un bœuf; La Cigale et la Fourmi.*

et voilà que s'évoquent, dans l'esprit des gens quelque peu « entendus » qui nous écoutent, des êtres à la fois individualisés et synthétiques. En d'autres termes, les animaux appelés renard, chien, lion, belette, grenouille, cigale, fourmi se trouvent, dans cette évocation, comme arrachés à leur état de créatures indistinctes, impersonnelles et floues qu'ils ont dans la nature, et ils apparaissent sous la forme d'un dessin net, d'une physionomie personnelle.

Il y a plus : l'immortel fabuliste s'est créé, auprès de ses fidèles, un véritable droit de propriété sur ces animaux, puisqu'ils sont devenus, pour eux, le Renard, le Chien, le Lion, la Belette, la Grenouille, la Cigale, la Fourmi de La Fontaine.

On aimerait ici à s'arrêter à l'examen d'un phénomène psychologique et linguistique des plus curieux : on voudrait montrer, par le menu, combien souvent *nous pensons par La Fontaine*, combien souvent nous traduisons par lui, par des allusions à ses historiettes si vivantes et si humaines, nos idées et nos impressions sur la vie et sur l'humanité. Ne jetons qu'un rapide coup d'œil sur les deux premiers livres de ses fables, et nous y relèverons tous ces noms d'animaux à valeur allusionnelle et symbolique que chaque lettré saisit immédiatement : *la Cigale et la Fourmi* (prévoyance et imprévoyance), *le Corbeau et le Renard* (le flatteur et le naïf dupé), *la Grenouille qui veut se faire aussi grosse qu'un bœuf* (la vanité bourgeoise), *le Loup et le Chien* (la dépendance dorée et la misère indépendante), *le Rat des villes et le Rat des champs* (à peu près le même thème), *le Loup et l'Agneau* (l'agneau qui se désaltérait... ou la faiblesse qui a toujours tort), *la Mort et le Bûcheron* (l'attachement à la vie, quelle qu'elle soit), *le Renard et la Cigogne* (à trompeur, trompeur et demi), *le Coq et la Perle* (... ou le moindre grain de mil serait mieux mon affaire), *le Chêne et le Roseau* (arrogance du fort, résistance victorieuse du faible), *le Lion et le Moucheron* (les plus à craindre sont parfois les petits), *le Lion et le Rat* (patience et longueur de temps font plus que force ni que rage), *la Colombe et la Fourmi* (un bienfait n'est jamais perdu), *l'Astrologue qui se laisse tomber*

dans un puits (soyons humbles d'esprit), *le Lièvre et les Grenouilles* (à poltron, poltron et demi), *le Coq et le Renard* (c'est double plaisir de tromper le trompeur)...

Il y a là autant de désignations qui, toutes générales qu'elles sont, ont laissé dans la mémoire publique une trace peut-être plus profonde que certains des noms propres et personnels assignés à des animaux par le grand écrivain classique : Raminagrobis, Jean Lapin, Margot (la pie), Caquet-bon-bec (idem), Don Bertrand (le singe), Rongemaille (le rat).

Particularité également notable, le même genre de création littéraire s'est effectué, chez lui, pour des hommes, mais des hommes sans nom propre : « Le Laboureur [et ses enfants] » ou le « Paysan du Danube » ; ce sont encore deux types singulièrement vivants. Rares sont les autres conteurs dont on pourrait en dire autant. Peut-être n'y a-t-il que Florian dont on cite ainsi des figures pareillement représentatives : *L'Aveugle et le Paralytique, Le Danseur de Corde, Le Singe qui montre la lanterne magique.*

On constate l'intérêt que pourrait offrir l'étude de La Fontaine au point de vue de la sémantique des noms propres. Évidemment, tous les acteurs réputés de son « ample comédie » n'ont pas une valeur idéologique pareillement digne d'attention. Mais il n'est point douteux que l'exquis fabuliste a fourni une quote-part des plus remarquable au vocabulaire imagé dont l'examen constitue un des objectifs essentiels de notre travail. D'autres animaux que les siens ont naturellement droit aussi à une mention. Le « règne » d'où il a tiré la majeure partie de son personnel littéraire a donné à la langue française d'autres termes qui sont devenus, semblablement, des signes figuratifs d'un état de mœurs, de pensée ou d'activité humaines. Il y a *les Moutons de Panurge* (ou : les esprits à la suite, les misonéistes, les imitateurs), que nous avons déjà cités en même temps que *les Animaux malades de la peste* (ou : les faibles et les imbéciles, lesquels ont toujours tort), et *les Grenouilles qui*

demandent un roi (ou : les gens qui ne sont pas contents de leur sort (1). Il y a encore *Ysengrin* (ou le loup), *Fauvel* (ânesse ou cheval), deux désignations médiévales à ranger parmi les vocables éphémères (2); *Pacolet* ou *Le Cheval de Pacolet* (soit l'être qui va vite, qui court la poste), expression qu'on hésite à ranger dans le lexique littéraire encore vivant (3); *Le Chien de Jean de Nivelle* (... qui s'enfuit quand on l'appelle) : le chien se trouve être, dans cette association de mots, le personnage symbolique, et son maître n'y intervient qu'en ordre subsidiaire (4).

*
* *

Mais ne pourrait-on pas, en matière d'onomastique littéraire, pousser les choses plus loin encore et accueillir même des noms d'objets; nous voulons dire : d'objets ayant obtenu la personni-

---

(1) *Les Moutons de Panurge :* RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel,* liv. IV, chap. VIII; *Les Grenouilles :* LA FONTAINE, *Fables,* III, 4; *Les Animaux malades,* VII, 1.

(2) Chap. I, § 2.

(3) Pacolet est un nom emprunté à un roman du moyen âge : *Valentin et Orson.* Il désigne un nain qui avait fabriqué pour son maître un cheval volant, lequel cheval prit, à son tour, le nom de Pacolet (J. STECHER, *Bulletin de la Société liégeoise de Littérature wallonne,* 1860, pp. 55-57 [Liège, Carmanne]); E. PICOT et CHR. NYROP, *Nouveau Recueil de farces françaises des XVe et XVIe siècles.* Paris, D. Morgant et C. Fatout, 1880, p. LXXIII. — Le même mot Pacolet, qui désigne l'enchanteur Pacolet et son cheval, a, dans le pays de Liège, le double sens d'« enchanteur » et de « talisman » (J. LESUISSE, *Li Pâcolet, tradition liégeoise.* WALLONIA, 1894, pp. 153-157). Voir également J. PLATTARD, *L'OEuvre de Rabelais (sources, invention et composition).* Paris, Champion, 1910, in-8°, p. 9; *Gargantua et Pantagruel,* édition Lefranc (liv. III, chap. XXIV), t. III, p. 259, note de L. Sainéan : « Le texte de Rabelais semble indiquer que le nom de Pacolet avait passé du nain au cheval ».

(4) Sur l'origine, très discutée, du proverbe : « C'est le chien de Jean de Nivelle qui s'enfuit quand on l'appelle », voir O. COLSON, *Le* « Cycle » *de Jean de Nivelle.* Nivelles, Lanneau et Despret, 1904, in-8°; A. WINS, *L'Horloge à travers les âges.* MÉMOIRES ET PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES LETTRES DU HAINAUT, 67e volume, 1924, pp. 143-154. — Nous parlerons plus loin (p. 81) de l'ancien type populaire Jean de Nivelle, dont l'invention est peut-être étrangère à la création du proverbe.

Les allusions au dit chien ne se comptent pas. L'une des plus curieuses est celle du Prince de Ligne dans ses *Mémoires :* « Je me souviens d'un libelle qu'un nommé Masson, espèce d'avocat de Nivelles, a fait contre moi. J'eus bien de la

fication typique et pris physionomie d'êtres vivants? Ne sont-ce pas, en effet, des activités humaines qui nous apparaissent dans l'esprit ou s'offrent à nos regards lorsque les écrivains nous parlent d'un *Messire Gaster* (expression équivalente à « Monsieur le Ventre »), d'un *Soliveau* (qui signifie proprement une petite solive et qui est le synonyme d'homme n'exerçant aucune action, de chef, de roi sans énergie)? Le premier mot se rencontre chez Rabelais, qui pourrait bien l'avoir fabriqué ([1]); il se revoit chez La Fontaine, dans la fable : *Les Membres et l'Estomac* (III, 2). Le grand classique a donné le jour à l'acception symbolique du second appellatif, devenu si célèbre, le *Soliveau*, avec *les Grenouilles qui demandent un roi* (III, 4) et qui reçoivent de Jupiter ce soliveau, lequel souffre tout, « se tient toujours coi », au point qu'elles demandent un nouveau roi, « un roi qui se remue ». Chez ce même écrivain, il existe un autre objet personnifié : *Martin-Bâton*. On se rappelle *l'Ane et le Petit Chien* (IV, 5) :

> Ne forçons point notre talent,
> Nous ne ferions rien avec grâce :
> Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
> Ne saurait passer pour galant...

L'âne veut faire le galant :

> « Holà, Martin-bâton ! »
> Martin-bâton accourt : l'âne change de ton ([2]).

---

peine à obtenir qu'il ne fût pas puni; il se donna pourtant celle de se sauver du pays pour quelques mois. » (*Mémoires*, publiés par E. Gilbert. Bruxelles, 1914, p. 112. ÉDITION DU CENTENAIRE.) Il n'a pas existé de Masson, avocat à Nivelles. Le personnage qui aurait imité le chien de Jean de Nivelle est le citoyen Masson, de Mons, qui fut mêlé à la vie politique de cette dernière ville et qui se réfugia à Paris après la publication de son pamphlet contre le Prince. (FÉLICIEN LEURIDANT, *Wallonia*, XVIII [1910], p. 96.) — La vicomtesse de Pitray intitule un roman : *Jean de Nivelle* (1896), et ce nom est un sobriquet appliqué à un petit garçon (Jean Ménorval) qui est un enfant despote, un esprit de contradiction : tel le chien qui s'enfuit, il fait tout le contraire de ce qu'on lui demande.

([1]) *Gargantua et Pantagruel*, liv. III, chap. LVII; Messer Gaster, premier maistre es arts de ce monde. Dans les *Neapolitaines* (1584), comédie de Fr. d'Amboise, il y a le personnage de *Maistre Gaster, extravagant écornifleur*.

([2]) Le même appellatif revient chez le fabuliste, mais réduit à Martin dans l'*Ane vêtu de la peau du Lion* (V, 21) : « Martin fit alors son office... »

Le nom — ou le personnage — n'est pourtant pas de l'invention de La Fontaine. Avant de trouver place dans sa fable, il a paru dans le *Roman de Renard*, dans la farce de *Martin bâton qui rabat le caquet des femmes*, dans une autre dite *Le Badin* (Si elle triche, voicy Martin baton qui en fera la raison); dans Rabelais (liv. III, chap. XII : Je la battray en tigre, si elle me fasche, Martin baton en fera l'office); dans les *Propos rustiques* de Noël du Fail (chap. V. et chap. XI); dans les *Nouvelles recréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers (115e : Un quidam... espousa une femme qui avoit une si mauvaise teste... que, pour belles remonstrances et gracieux accueil qu'il lui sceust faire, elle ne s'en voulsist garder, encore que le plus souvent Martin baston l'accolast) (1); dans le *Laquais* de Pierre Larivey; dans la *Comédie des Proverbes* d'André de Montluc; chez Tabarin qui doit avoir fait une farce en vers de *Martin-Bâton* (2). Pour un peu, Martin-Bâton nous apparaîtrait comme étant plus que la personnification vivante du bâton. Il a presque l'air, par exemple chez La Fontaine, d'être un valet d'écurie, armé d'un bâton et qui vient corriger l'âne (3). C'est pourtant un bâton seulement que veulent dire nos textes, et non un homme, mais un bâton auquel on prête une personnalité morale.

Ne sont-ce pas aussi des êtres moraux du même genre que nous avons dans le *Chêne et le Roseau* de la Fontaine (Fables, I, 22) ? Les allusions à l'un et à l'autre abondent dans les livres : qui dira celles que leur ont accordées le discours public et les

(1) *Romania*, 1880, p. 127; L. Petit de Julleville, *Répertoire analytique du théâtre comique en France au moyen âge*. Paris, L. Cerf, 1886, gr. in-8°, pp. 165-167.

(2) Viollet-le-Duc, *Ancien Théâtre Français*, I, p. 68, et IX, p. 80 (Larivey et Montluc); *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Catalogue rédigé par P.-L. Jacob, n° 973 (Tabarin).

(3) A. Legouez, *Fables de La Fontaine*, nouvelle édition. Paris, Garnier, t. I, p. 120, explique ainsi l'origine de l'expression : « C'est le bâton personnifié ou plutôt le valet d'écurie armé d'un bâton pour corriger l'âne ». La même interprétation est donnée par le *Nouveau Larousse illustré*. Elle est erronée, selon nous.

entretiens familiers de la vie ? Ces deux noms marchent toujours de pair en qualité de symboles de force orgueilleuse et de faiblesse endurante. Volontiers, nous leur associerions, à titre d'équivalents figuratifs aussi, l'*Œil du Maître* (le personnage allégorique qui voit tout; La Fontaine, Fables, IV, 21), le *Pot de terre et le Pot de fer* (inégalité des forces et des conditions sociales, V, 2).

Voilà peut-être qui nous mène bien loin ou trop loin dans la conception du mot « type ». Ces dernières dénominations (objets) ne représentent pas assurément des inventions littéraires du genre de celles d'Alceste, de Figaro, ou de Robert Macaire. Elles ne rentrent dans notre domaine d'études que par la raison que l'usage en a tiré des désignations symboliques, des termes appartenant au langage de la conversation allusionnelle dont se servent des esprits « informés ».

* * *

Ainsi qu'on a pu le constater, la popularité des appellatifs énumérés sous l'épithète de *permanents* (hommes, bêtes ou objets), et, de plus, leur caractère de permanence se déduisent du fait qu'il est permis de les citer dans tout milieu de quelque culture (et certains devant des illettrés) sans avoir à y joindre des commentaires explicatifs. N'omettons pas d'observer qu'il en est parmi eux dont l'origine première remonte au delà de la source indiquée dans notre tableau énumératif. Ce tableau comprend, disons-nous, des types permanents à figure individuelle. Nous les avons présentés comme issus d'une œuvre littéraire déterminée, comme la propriété d'un auteur appelé créateur : ils ne rentrent donc pas dans cette vague propriété, dans cette propriété indivise, que sont les types généraux. Mais cela n'empêche pas qu'il en est qui ont été « essayés » avant l'œuvre considérée comme initiale et qui leur a conféré leur physionomie définitive. Des types moliéresques ont été « essayés » avant Molière.

D'un autre côté, la liste précédente reste naturellement

sujette à revision ; elle est, si l'on veut, susceptible d'extension ou de restriction d'après les connaissances littéraires de chaque lecteur. Mais l'important est que, dans l'ensemble, elle paraisse juste et acceptable. Et l'important aussi est que la notion de représentation symbolique et de vérité permanente, telle qu'elle a été définie dans l'Introduction, soit adaptable, d'après le sentiment général du public, aux noms mentionnés (sous la réserve de l'une ou l'autre addition ou suppression). Les figures fictives, que ces noms désignent, n'ont pas toutes, répétons-le également, le même genre d'existence ou de vitalité dans l'esprit de ceux qui en parlent ou qui les utilisent pour « imager » leur langage. Les unes y gardent encore une survie livresque. Les autres n'éveillent plus, sauf chez de rares lettrés, le souvenir du papier imprimé ou du texte écrit qui a été le premier état de leur existence. Mais toutes, néanmoins, les secondes comme les premières, vivent encore dans le vocabulaire pittoresque français.

§ 2. — *Les éphémères* (¹).

Baligant.

L'idée d'injure est restée attachée au nom de l'émir païen Baligant que Charlemagne a tué en duel dans la *Chanson de Roland* (²). Mais il ne s'agit pas, du moins à notre connaissance, d'un phénomène propre à tout le domaine littéraire français. Nous n'avons retrouvé l'idée que dans le pays wallon (région de

---

(¹) Les notices suivantes donnent en général plus de détails que les précédentes, pour la raison que la plupart des noms ont disparu de la circulation. Quelques-uns de ces noms (comme Baligant et Ganelon) désignent plutôt, dans l'emploi signalé, des personnages dont la survivance est sporadique.

Pour le moyen âge, voir surtout l'étude d'A. Counson, *Noms épiques entrés dans le vocabulaire commun ;* Mélanges Chabaneau, parus dans les *Romanische Forschungen,* XXIII. Sur la diffusion de ces mêmes noms, à consulter Langlois, *Table des noms propres... compris dans les chansons de geste.*

(²) Le nom de Baligant est employé dans d'autres œuvres du moyen âge : voir Langlois, *op. cit.*

Liège), où le nom a gardé le sens de vaurien, de vagabond, de coureur des rues, d'homme oisif, sans aveu et parfois vivant de rapines, et où il a formé le dérivé *baligander* (vagabonder, se conduire en vaurien). M. Counson note à son sujet : « *Baligand* existe encore aujourd'hui comme nom de famille au Quesnoy. Il a même existé dans cet emploi en Allemagne... Il n'est pas impossible qu'il y ait quelque rapport entre le nom du héros épique et ce mot *baligaut* (baligant ?) (ancien français) que Cotgrave interprète *an unweldy lubber, great lobcocke, huge luske, mishapen lowt, illfavoured flabergullion* (Godefroy). Si l'idée de *lourdaud* n'était, dans ce mot *baligaud*, antérieure à celle de fanfaron, il faudrait toutefois songer plutôt à le rapprocher de *baligot* (frise). Le *baligaut* (adj. = maussade, impertinent) donné dans Lacurne de Sainte-Palaye d'après le dictionnaire de Nicot est évidemment le même mot » [1].

Quoi qu'il faille penser de ces rapprochements, *Baligant* désigne donc un personnage à popularité restreinte, sporadique ou dont le renom n'a survécu sous une forme populaire que dans une partie limitée du monde roman. Dès lors, on peut y voir un type éphémère, savoir une figure littéraire dont la vogue ancienne s'est éteinte, puisqu'elle est circonscrite de la sorte.

Ganelon (aussi **Ganes**).

Il est également de la *Chanson de Roland*, et de diverses autres épopées, et il pose devant nous un problème analogue à

---

[1] Page 405. — LORÉDAN LARCHEY, dans son *Dictionnaire historique d'Argot* (Paris, E. Dentu, 1880), cite le mot de *Baligand* (avec *n*) dans le sens de « triste, peu abordable », et il y joint la mention : « oïl ». Voir également J.-B.-B. ROQUEFORT, *Glossaire de la Langue romane*. Paris, 1808, t. I, p. 127 : *Baligaut* [avec *u*] : fanfaron, maussade, impertinent, malplaisant, ennuyeux ; L. REMACLE, *Dictionnaire wallon-français*. Liège et Leipzig, Gnusé, 2e édit., I, p. 173 : *Baligan* : vagabond, se dit d'un homme sans aveu, sans état — libertin. — En v. fr. Traîne - gainier, vaurien, fainéant, fripon — maussade, d'humeur sauvage ; J.-M. LOBET, *Dictionnaire wallon-français*. Verviers, Nautet-Hans, 1854, p. 76.

celui de Baligant. Le beau-père ou le parâtre de Roland fut, comme chacun sait, un traître, et le moyen âge en a fait l'incarnation de la félonie; mais les gens du pays de France d'aujourd'hui, tout au moins du Nord, lorsqu'ils s'injurient, ne s'envoient plus son nom à la tête. Ce nom s'est pourtant maintenu avec cet emploi dans le Midi, et en Belgique dans un coin de la Wallonie : il apparaît parfois sur les lèvres des gens de la Provence et du pays de Herve (près de Liége), quand ils veulent flétrir un acte de traîtrise. Nous n'oublions cependant pas qu'il existe encore des légendes populaires sur la *Trahison de Ganelon ou de Gandelon*, que le nom abhorré vit aussi, grâce aux livres, dans la mémoire des lettrés de France; mais il n'a pas chez eux une valeur de qualificatif commun; ils ne disent pas *un Ganelon*, comme ils diraient *un Harpagon, un Robert Macaire* ([1]).

Aiol.

C'est aussi un acteur de l'épopée médiévale; il n'a jamais été une illustration littéraire, mais il a connu la popularité sous la forme de son diminutif *Aiouquet*, un nom qui désignait proverbialement, d'après les termes d'un écrivain d'autrefois, un personnage de « povre et mechante et petite venue ».

([1]) Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou Felibrige* ou *Dictionnaire provençal-français*, II, p. 18 : *Ganeloun, ganelou* (auvergnat, béarnais), *ganelet* (limousin), *ganello* (quercinois), nom propre et substantif masculin :

« Te mourdras li poung
Siés un ganeloun... »

Il cite, en outre, *ganelou* dans une chanson auvergnate, 1665. — D'autres parlers populaires de France possèdent vraisemblablement encore le vocable injurieux. Cf. les indications relatives au XIX[e] siècle qui sont fournies par H. Carnoy, *Les Légendes de Gandelon ou Ganelon*. Romania, 1882, pp. 410-413. Sur la forme analogue *fô Gadèlô* [faux Ganelon] et sur celle de *Ganô*, que j'ai relevées dans le pays de Herve, voir M. Wilmotte, *Bull. Acad. roy. de Belg.* [Classe des Lettres], 1905, p. 833, et A. Counson, *op. cit.*, p. 409.

Hernaut.

La grande célébrité ne fut pas non plus son lot, mais il fut réputé, et fâcheusement réputé : « La conduite burlesque d'Hernaut le Roux (Arnaut), dans les *Narbonnais*, avait probablement fait passer ce nom propre au sens injurieux du nom commun *Arnaldus vel ribaldus*. Toute une série de textes du moyen âge donnent un sens méprisant au terme *Arnaldus* ou *filius Arnaldus* (1) ».

Artus ou Arthur.

Ici c'est la grande et la toute grande célébrité. Le roi mi-historique, mi-légendaire ainsi désigné est même resté jusqu'à présent une figure populaire de la littérature; mais les gens cultivés n'emploient plus, en manière de dicton, des formules comme *attendre, chercher, venger Artu* dans le sens d'espérer des choses impossibles. En d'autres mots, ils n'ont plus rien de la mentalité de leurs ancêtres du moyen âge, époque où la croyance des Bretons à la réapparition d'Arthur (emporté par les fées dans l'île d'Avallon) avait donné lieu aux expressions *attendre* et *chercher Artu*, et où l'on disait également, avec une nuance d'ironie, *venger Artu*.

Forré ou Fourré.

Un cas analogue à celui d'*Artu*. — Le nom de *Forré* désigne un personnage qui vit plutôt dans une locution proverbiale qu'à l'état de type symbolique : il représente un roi paien de Nobles ou Noples dont la mort est restée sans vengeance; de là l'emploi plaisant de l'expression *venger Forré* pour signifier des entreprises téméraires qui n'aboutiront point (2).

---

(1) A. Counson, *op. cit.*, p. 403.

(2) Outre les références données par A. Counson, *op. cit.*, p. 406, voir G. Paris, *Récits extraits des poètes et prosateurs du moyen âge, mis en français moderne*. Paris, Hachette, 1896, p. 58 : « L'histoire de Fourré, Sarrasin tué devant Paris, racontée sans doute dans un poème perdu, ne nous est connue que par des allusions... On disait plaisamment d'un homme d'armes mal équipé et de prestance ridicule qu'il prétendait sûrement *venger Fourré*. »

Galehaut.

Jadis synonyme d'entremetteur d'amour, conformément au rôle que ce personnage joue dans les romans de la Table Ronde (1).

Richeut.

De son côté, Richeut désigne l'entremetteuse, conformément au rôle qui lui est dévolu dans un fabliau, le plus ancien que l'on possède.

Marion et Robin.

Plus aimable est l'idée qui fut longtemps attachée au nom de *Marion*, forme familière de *Marie*. Il était l'équivalent symbolique de « bergère », et il marchait de pair avec celui de *Robin* (forme familière de *Robert*) qui, autrefois, était le type représentatif du berger, du campagnard. Les deux personnages, associés dans la littérature des pastourelles et des pastorales, passaient aussi pour les parangons de l'amour champêtre. On disait familièrement : « Être ensemble comme Robin et Marion » — « Ils s'aiment comme Robin et Marion » [Ils sont en parfaite intelligence]. — Seraient aussi à rappeler les locutions proverbiales relatives à Robin : « Il souvient toujours à Robin de ses flûtes ». — « Il fit comme Robin fit à la danse, tout du mieux qu'il put » (2). En réalité, le souvenir du célèbre couple amou-

(1) *Rabelais*, édition Lefranc, III, p. 26 : Note de Lazare Sainéan.

(2) Fournel, *Les contemporains de Molière*, II, p. 486 (Robin, danseur); Molière, édition des *Grands Écrivains de la France*, I, p. 188; La Fontaine, même édition, V, pp. 522-523 (Robin, berger et ménétrier): *Les joyeusetez, facecies et folastres imaginacions de Caresme Prenant, Gauthier Garguille, Guillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet*, etc. Paris, Techener, 19 volumes. Dans l'un d'eux, on lit : *La Fluste de Robin en laquelle les chansons de chasque mestier s'esgayent. Vous y apprendrez la maniere de jouer de la fluste, ou bien de vous en taire, avec traits de parolles dignes de vostre veue, si les considerez.* L'avis *Au lecteur* dit : « Robin se souvient de ses flustes; de tout rien ne luy enchaut s'il n'a ses flustes »; M. Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français*. Paris, A. Delahays, 1859, 2e édit., II, pp. 51 et 61; Hermann Fritsche, *Molière-Studien. Ein Namenbuch zu Molière's Werken*. Berlin, Weidmann, 1887, in-8°, p. 197.

reux ne s'est jamais complètement effacé de la mémoire populaire. Des chansons et des proverbes l'attestent. Un érudit du siècle dernier, Arthur Dinaux, rapporte que la romance : *Robin m'aime, Robin m'a* (du jeu dramatique médiéval de *Robin et Marion*) était encore répétée de son temps par les jeunes paysannes du Hainaut (¹). Néanmoins *Robin* n'est plus un nom générique courant dans l'acception précitée.

Peut-être convient-il de signaler, en outre, les trois ou quatre autres sens de *Robin* : 1° paysan qui veut faire le finaud; 2° personnage lubrique (²); 3° homme sans considération : bouffon, être fade, innocent, nigaud, sot, ignorant (cf. Molière : Oh! les plaisants robins qui pensent nous surprendre, dit Truffaldin de l'*Étourdi*, en voyant arriver Mascarille et sa suite masqués. III, 11); 4° homme de robe, en mauvaise part.

Ce quatrième sens dérive de robe. Quant aux deux premiers (finaud et lubrique), on les considère comme se rattachant au Robin campagnard et, par conséquent, comme issus de Robert. Le troisième paraît être de même provenance. Si telle est bien l'origine de ces trois *Robin*, ils seraient donc trois formes d'un même nom propre lequel désigne un personnage dont la vogue est due à la littérature (³).

(¹) *Trouvères brabançons, hennuyers, liégeois et namurois*. Bruxelles, 1863.

(²) P.-L. JACOB, *Le Moyen de parvenir de Béroalde de Verville*. Paris, G. Charpentier, 1880, p. 488 : « Robin, personnage lubrique, qui est le héros de nombreuses épigrammes licencieuses du XVIᵉ siècle et surtout de celles de Marot, où Robin tient rudement tête à la bergère Marion. » — Le féminin *Robine* existe : Ronsard l'emploie dans le sens de femme dévergondée. Voir l'acception d'*intrigante* dans *H D T*, s. v. *Robin*.

(³) P.-M. Quitard (*Dictionnaire étymologique, historique et anecdotique des proverbes et des locutions proverbiales de la langue française*. Paris, P. Bertrand, 1842, in-8°, p. 631) écrit au sujet de l'étymologie de Robin : « C'est un mot qui vient de robe et signifie proprement *homme de robe*. Il se disait autrefois au figuré pour farceur, être facétieux; mais il perdit cette acception par le fréquent usage qu'en firent nos anciens poètes dans leurs satires et leurs comédies, et l'expression : *c'est un plaisant robin* ne fut plus employée que dans un sens de mépris ou d'injure. De *robin*, on avait fait *robinerie*, qui se trouve dans la *Satire Ménippée* comme synonyme de farce. » L'étymologie est contestée par CH.-L. LIVET, *Lexique de*

Fauvel.

Fauvel ou *Fauvain* est, au moyen âge, un animal symbolique, mâle ou femelle, âne ou cheval, incarnant tous les vices, toute la méchanceté du monde. Peut-être, à l'origine, n'a-t-il fait que représenter le pouvoir orgueilleux et stupide. On disait *torcher, étriller, gratter Fauvel* dans le sens de : tromper, se pousser par la flatterie. On employait *estrillefauveau* avec l'acception qu'aurait notre terme d' « arriviste » (1).

Seulement, il reste une énigme à résoudre comme pour d'autres noms littéraires ayant valeur représentative : la désignation ici mentionnée n'était-elle pas déjà populaire et représentative dans la tradition ou dans la langue commune antérieurement à son utilisation dans les livres? Ceux-ci n'ont-ils pas puisé dans le parler français et n'ont-ils pas, tout simplement, consolidé, en matière lexicologique, une situation acquise ?

Ysengrin.

Même question pour ce personnage du *Roman de Renard*, lequel avait le sens d'être de nature farouche : est-ce la littérature ou la vie qui a commencé? M. Counson nous rappelle que « la première mention du dit personnage de l'épopée animale est l'emploi du nom Ysengrin comme injure ». Il remarque ensuite : « Le mot s'est conservé jusqu'aujourd'hui en flamand *iizegrimmig* (maussade, bourru), si tant est que ce terme

---

la langue de Molière. Paris, Imprimerie Nationale, 1897, in-8°, t. III, p. 542. — Le *HDT* rattache les deux sens de *Robin* : paysan finaud et homme sans considération à *Robin* dérivé de Robert. Je crois qu'il est dans le vrai.

(1) Ch.-V. Langlois, *La Vie en France au moyen âge d'après quelques moralistes du temps*. Paris, Hachette, 1908, in-16, pp. 276-278; A. Langfors, *Le Roman de Fauvel de Gervais du Bus* (Société des Anciens Textes français), 1914-1919, pp. lxxiv-lxxvi; A. Jeanroy, *Histoire des Lettres*, I, p. 433, dans l'Histoire de la Nation française (t. XII), sous la direction de G. Hanotaux. Paris, Plon-Nourrit, in-4°.

d'*Ysengrin*, qui existe aussi dans la région rhénane, ne soit pas antérieur au type épique » (1).

Mélusine.

Elle appartient aux vieilles légendes et son nom est devenu synonyme de femme acariâtre et querelleuse. Elle a donné lieu au dicton : « crier comme une Mélusine », parce que, ayant été changée en serpent, elle s'était échappée de son château de Lusignan en poussant des cris de douleur (*cris de mélusine* ou *de merlusine*). Cette dernière expression reste en usage dans certaines provinces françaises (2).

Il y aurait lieu de se demander si la littérature proprement dite a fait le succès du personnage ou si la tradition populaire, qui relatait sa mystérieuse existence, n'a pas suffi à vulgariser son nom.

Jean de Nivelle.

On rencontre dans des chansons et d'autres œuvres de jadis un Jean de Nivelle qui pourrait bien être différent de son homonyme du proverbe sur le chien qui fuit quand on l'appelle. Ce Jean de Nivelle est ce que nous désignerions « dans notre français familier, un *tant-à-faire*, ou un *tente-affaire* ». C'est aussi « un niais, un sot, un prétentieux, parce qu'il s'occupe de bagatelles, qu'il s'encombre de niaiseries et qu'il s'impose comme tel. Il personnifie ce type du badaud parisien, auquel

(1) *Op. cit.*, p. 411. — Il cite, en même temps, le texte bien connu de GUIBERT DE NOGENT, *De vita sua*, liv. III, chap. VIII, à propos des troubles de Laon en 1122 : « Solebat autem episcopus eum Isengrinum irridendo vocare propter lupinam scilicet speciem; sic enim aliqui solent appellare lupos. Ait ergo scelestus ad praesulem : Hiccine est dominus Isengrinus repositus? »

(2) QUITARD, *Dictionnaire des Proverbes;* LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des Proverbes*, II, p. 56.



recourent ou se réfèrent les débiteurs de riens, quand ils répètent, sous la formule actuelle, *comme dit c't autre,* et sous la forme ancienne : *qu'en dis-tu, Jean de Nivelle?* » (1). Scarron, dans son *Virgile travesti,* fait aussi de ce nom l'équivalent d' « un infâme, un drôle » (2).

Antitus.

Personnage historique. Il était chapelain de la sainte chapelle des ducs de Bourgogne, à Dijon. Il doit avoir eu, de son temps (XVe siècle), la réputation d'un homme jovial et de bonne humeur. Son nom a passé en proverbe. Il est cité et employé dans des œuvres littéraires, à titre d'équivalence de gourmand. Une autre réputation lui a été faite : celle de galant ou de trop complaisant envers les femmes (3). On se demande si cette double réputation fut assez étendue pour que le nom mérite d'être classé parmi les désignations symboliques.

La même question pourrait se poser pour l'appellatif suivant.

Hambrelin.

Un type de charlatan, mais qui ne semble pas puiser sa source dans une réalité historique. Le nom a passé en proverbe pour désigner un homme propre à tout faire, dans la seconde moitié du XVe siècle et durant le XVIe (4).

Ici s'arrête la littérature médiévale.

En résumé : Baligant, Ganelon, Aiol, Hernaut, Artus ou Arthur, Forré ou Fourré, Galehaut. Richeut, Marion, Robin, Fauvel, Ysengrin, Mélusine, Jean de Nivelle, Antitus, Ham-

(1) COLSON, *Le « Cycle » de Jean de Nivelle,* pp. 139, 144-145, et *passim.*

(2) Édit. V. FOURNEL, p. 68.

(3) É. PICOT et C. NYROP, *Nouveau Recueil de farces françaises,* pp. LII-LVI.

(4) IDEM, *ibid.*, pp. LXXII-LXXX, 199-216. Voir les œuvres littéraires citées.

brelin, voilà des noms populaires du moyen âge et dont l'emploi proverbial a cessé ou qui sont inconnus aujourd'hui du grand public, sauf Artus, Ganelon et peut-être Robin, lesquels, néanmoins, ont aussi délaissé leur ancienne acception symbolique. Jean de Nivelle ne l'a pas conservée non plus. Il ne subsiste que par le dicton du chien qui s'enfuit... ([1]).

*
* *

La littérature moderne a subi pareillement des pertes.

Dariolette.

Le grand public d'aujourd'hui ne lit plus le roman d'Herberai des Essarts et de ses continuateurs : l'*Amadis de Gaule*, ce grand succès de lecture de la Renaissance (1540-1615). Le nom de Dariolette qu'on y rencontre ne leur dit plus rien, mais les gens du monde d'autrefois non seulement savaient qu'elle était la suivante de l'infante Elisenne, la mère d'Amadis, mais ils l'employaient comme traduction symbolique d'entremetteuse d'amours. Le conteur Jacques Yver dit dans Le *Printemps d'Yver, contenant plusieurs histoires discourues en cinq journées* (1572) : « Dariolette d'amour qu'ils appellent, sauf la reverence de la compagnie, une maquerelle ». Le ballet anonyme de la *Librairie du Pont-Neuf* ou *Les Romans* de 1644 a le mot. Scarron s'en sert également dans son *Virgile travesti* (1648 et suiv.) : « En cas de nécessité, elle eût été dariolette ».

([1]) A. Counson, *Noms épiques*, cite, pour la même période, d'autres appellatifs attestant la popularité de la littérature : tels André, Bertaud, Foubert, Girbert, Pandarus. Leur popularité ne me paraissant point suffisamment assurée, je crois devoir les omettre. — Sur Foubert, voir les éditions du *Courtois d'Arras, jeu du XIII[e] siècle* (par Edmond Faral, 1911) et du *Garçon et l'Aveugle, jeu du XIII[e] siècle* (par Mario Roques, 1912), dans Les Classiques français du moyen age. — Ne faudrait-il pas mentionner Maistre Mymin, personnage de théâtre, dont le nom avait passé dans la langue avec le sens de *niais?* (É. Picot, *Recueil général des Sotties*. Société des anciens textes français, 1902-1904, I, p. 29, II, pp. 178 et 189).

Le terme figure aussi, avant cette époque, chez Mathurin Régnier, mais sous forme masculine :

> Donc la même vertu, le dressant au poulet,
> De vertueux qu'il fut, le rend dariolet.
> (SATIRE, V.)

On dirait d'un simple sacrifice à la rime [1].

Mais est-ce bien une figure éphémère que celle de Dariolette? On peut se le demander lorsqu'on voit qu'un romancier du XX[e] siècle, Maurice Maindron, en a tiré le titre d'une œuvre parue en 1909 et qu'il désigne *Dariolette*. Ce titre, il l'explique au cours du récit qui se passe vers 1635 : «... Celle qui s'appelle Isabelle Galerate, la confidente, la Dariolette, pour employer cette expression de roman, la confidente, dis-je, de la dame de Valpergues » [2]. Mais « cette expression de roman » est-elle assez familière aux Français d'à présent pour qu'on en fasse encore cette utilisation symbolique? Je ne le pense pas, et dans l'occurrence, le Français qui s'en sert me paraît être un lettré (M. Maindron n'a guère écrit d'ailleurs que des romans historiques), — un lettré qui s'adresse à des pairs, qui ne peut être compris que dans des milieux informés et qui d'ailleurs juge nécessaire d'expliquer son titre. Bref, le terme ne doit plus être « courant » [3].

Amilcar.

Les romans de M[lle] de Scudéry : *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie* (1654-1660), partagent la fortune de

---

[1] Sur ce nom de Dariolette, voir encore ANTOINE OUDIN, *Seconde Partie des recherches italiennes et françoises*. Paris, 1642 (p. 149 : Dariolette = mezzana, ruffiana); V. FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, II, p. 251 ; LE MÊME, *Virgile travesti*, liv. IV, p. 154; GUSTAVE REYNIER, *Le Roman sentimental avant l'Astrée*. Paris, A. Colin, 1908, pp. 180 et 202. — On a dit aussi *un daron* dans le même sens et quelquefois *un dariolon*.

[2] *Revue hebdomadaire*, VII, p. 591.

[3] Il n'est pas cité dans Littré, ni dans *H D T*, mais GEORGES DELESALLE, *Dictionnaire Argot-Français et Français-Argot*. Paris, Paul Ollendorff, 1896, in-8°, et le *Nouveau Larousse illustré* le donnent encore comme actuel.



l'*Amadis*. Ils sont cités partout et ils ne sont plus lus par personne, ou peu s'en faut. Ils n'ont pas même eu la chance de laisser dans la circulation (dans la grande circulation) un nom, Artaban, comme la *Cléopâtre* de La Calprenède. Leur seul personnage populaire *Amilcar* (de Clélie) n'a connu qu'une popularité de livres et de salons. Il a été le type de l'homme enjoué, de l'amant agréable [1]. C'est à ce titre que son nom paraît — on s'en souvient — dans la scène des *Précieuses ridicules* (IX) où Madelon fait admirer à Cathos le brillant Mascarille : « Ma chère, c'est le caractère enjoué », et où Cathos répond : « Je vois bien que c'est un Amilcar ». La même allusion se retrouve dans une parade de Beaumarchais, *Jean bête à la foire* : « Il est galant comme Amilcar » [2].

Ragotin.

Personnage du *Roman comique* (1651-1657) de Scarron. Il a servi à désigner, symboliquement, un être ridicule et contrefait, et ce sens lui est venu du type qu'il avait dans l'œuvre du romancier burlesque.

Trivelin.

L'un des types ou des acteurs les plus célèbres de l'ancien théâtre italien ou de la *Commedia dell' arte* qui, transportée en France, y obtint si longue et si éclatante faveur. Il jouait le rôle du valet intrigant, astucieux, rusé. Son nom fut autrefois synonyme de bouffon (cf. aussi l'ancien dérivé *trivelinade*) [3].

---

[1] Ch.-L. Livet, *Le Dictionnaire des Précieuses*, par le sieur de Somaize. Paris, Bibliothèque Elzévirienne, 1856, I, p. XLVI : « Estre enjoué : Estre un Amilcar. — Ceux qui ont leu la *Clelie* sçavent pour quelle raison l'on appelle un homme enjoué un Amilcar. » Voir aussi Livet, *Lexique de Molière*, I, p. 104.

[2] Scène IV : *Œuvres complètes de Beaumarchais*, par E. Fournier, Paris, La Place, Sanchez et Cie, 1884, p. 706.

[3] Chap. II, 3e partie.



Grapignan.

Nolant de Fatouville a écrit, pour le Théâtre-Italien et contre les procureurs, une comédie que l'on range parmi ses meilleures et qui s'intitule : *La Matrone d'Éphèse* ou *Arlequin Grapignan* (12 mai 1682) [1]. Elle obtint un succès qui fit passer, pour un certain temps, le nom propre de Grapignan dans la classe des noms communs. C'était un sobriquet injurieux qu'on appliquait aux procureurs avec le sens d'homme sans scrupule et qui dupe son monde. Le même auteur lui donne cette acception dans son *Arlequin Protée*, pièce en 3 actes et en prose, également représentée à la Comédie-Italienne (11 octobre 1683) et qui parodie *Bérénice* de Racine.

Sur cet enrichissement de l'onomastique littéraire, on peut consulter les *Nouvelles de la République des Lettres* (avril 1684, art. 7) de Bayle. Mais la littérature proprement dite nous renseigne sur le succès du mot. François Gacon le cite dans le *Poète sans fard*, de 1696. Philippe Poisson, dans le *Procureur arbitre* (un acte en vers, aux Français, 1728) prête à l'un de ses personnages la réflexion : « Insigne Grapignan ou fripon, c'est tout un ». La même identité se trouve établie par le comte de Caylus dans les *Étrennes de la Saint-Jean*. De son côté, Jean-Jacques Rousseau fait de *grapignan, procureur* et *fripon* trois termes synonymes.

L'assimilation se rencontre dans le patois bourguignon, qui connaît *grapeignan* dans le même sens. Il existe une comédie en vers gascons, par le sieur de Clarac du Vernet en Foix, intitulée *Arlequin gascon* ou *Grapignan procureur* (coumedio, Toulouso, Boudo, 1685), et un opuscule qui porte

---

[1] Le procureur La Ruine plaidant pour un clerc, y dit : « Quoi, ce beau nom de Grifonet va devenir la fable et la risée publique? Et comme les procureurs ne passent aujourd'hui que pour des *Grapignans*, les clercs ne passeront à l'avenir que pour des Grifonets. » (*Théâtre italien de Gherardi*, I, p. 131.)

ce titre : *Le Triomphe de la Basoche et les Amours de maistre Sébastien Grapignan* (Paris, de Luyne, 1698) (¹).

Malgré ces divers témoignages littéraires ou livresques, il n'est évidemment pas impossible que le vocable en question datent d'avant la comédie de Nolant de Fatouville et qu'il émane du peuple. Ce ne serait alors qu'un terme commun popularisé par des écrivains.

Lubin.

C'est un prénom qui a été fort répandu dans les lettres françaises. On le trouve, croyons-nous, dans la désignation de *Frère Lubin*, laquelle désignation s'appliquait autrefois à un moine peu régulier, et dont on ne saurait dire si elle provient des livres ou d'une circonstance quelconque de la vie (²).

Mais ce prénom n'a pas eu que cette acception spéciale dans le passé. Il en possède une plus vague, plus générale et, en quelque sorte, impersonnelle. Il s'emploie pour représenter un paysan ou un homme du peuple, à l'ordinaire assez naïf. Exemples : dans Molière, *Georges Dandin ou le Mari confondu*, 1668 (le paysan qui est au service de Clitandre); dans Raymond Poisson, *Lubin ou le Sot vengé*, 1651 (Lubin ou le sot vengé; Lubine, femme de Lubin), *Les faux Moscovites*, 1668 (Lubin, crieur de noir à noircir; Lubine, femme de Lubin).

Le même vocable désignait à la scène un *emploi*, un *rôle*, ainsi qu'on le voit par cette observation de Florian dans l'Avant-Propos de son *Théâtre*, publié en 1789 : « Les ouvrages [savoir

---

(¹) Sur le succès littéraire de ce mot, voir, entre autres, FRANCISQUE MICHEL, *Études de philologie comparée sur l'argot*. Paris, F. Didot, 1856, pp. 207-208.

On lit dans le curieux ouvrage *Noei Borguignon de Gui Barôzai* (4ᵉ édition. Ai Dioni, chè Abran Lyron de Modene. MDCCXX, p. 251) : « *Grapeignan*. Grapignan, nom d'un jeune procureur avide et fripon, introduit en diverses scènes françaises de la *Matrone d'Éphèse*, comédie italienne. De là, tous les fripons de cette espèce recouvreurs de débets, gabeleurs, et autres maltotiers, peuvent être nommez Grapignans. »

(²) Chap. I, 2ᵉ partie, III.



mes Arlequinades] (1) dont je viens de parler, composent tout mon petit théâtre. Le rôle d'Arlequin le rend plus difficile qu'un autre à représenter dans les provinces, où presque toutes les troupes manquent d'Arlequin. Quoique ce rôle perde beaucoup sans l'habit et sans le masque, on peut cependant le remplacer par un Lubin semblable à celui de la *Seconde surprise de l'Amour*. C'est à peu près le même caractère; et l'expérience en a été faite dans plusieurs villes, où tous mes Arlequins ont été joués avec succès par des Lubins. On aurait encore moins de peine à faire du Bon Père un bon bourgeois qui s'appelleroit M. Mondor. » Le *rôle* était celui d'un homme plaisant et naïf (2).

Colin.

Abrégé de *Nicolin*, pour *Nicolas*. — Dans le monde des théâtres, ce nom désignait autrefois un jeune amoureux villageois, un soupirant naïf, un berger d'opéra-comique (3). Certains historiens rattachent l'invention du rôle à l'opéra-comique de Nicolo, *Jeannot et Colin*, joué en 1806. Mais l'appellatif, au sens de villageois, d'homme du peuple, de berger, se rencontre de bonne heure dans la littérature (4). Ne remontons pas plus haut que le XVIIIe siècle. Nous y rencontrerons des emplois du terme, par exemple, dans la parade *Cracher noir* de Thomas-Simon Gueullette, où Colin est un paysan imbécile (5); dans le

(1) Chap. II, 8e partie, IV.

(2) SAINTE-BEUVE : « Les Arlequins de Florian se confondent à quelques égards avec les Lubins, tant ils ont de bonhomie et de sentiment. » (*Causeries du Lundi*, III, Florian.)

(3) V. FOURNEL, *Curiosités théâtrales anciennes et modernes, françaises et étrangères*. Paris, Delahays, 1859, in-16, p. 239 : « Les Colins, jeunes amoureux, soupirants, bien distincts des amoureux conquérants. »

(4) Cf. *Les Chansons de Gaultier Garguille*, éditées par Edouard Fournier. BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE, 1858; GOIZET et BURTAL, *Dictionnaire universel du théâtre en France*, I, p. 129. — On pourrait rappeler que le nom était également « synonyme de dupe, mais qui se laisse attraper » : *Rabelais*, édit. Lefranc, I, p. 207.

(5) TH.-S. GUEULLETTE, *Parades inédites*, avec une préface par Charles Gueullette. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1885.

Temple du Destin, pièce en un acte de Lesage (1715), où paraissent un berger Colin et une bergère Colinette; — dans les *Sabots*, opéra-comique en un acte et en prose, mêlé d'ariettes, de Casotte (29 octobre 1768), où le premier nom s'applique à un villageois, un homme du peuple (1). D'autre part, voici, dans le *Journal des Théâtres*, du 2 vendémiaire an III (24 septembre 1794), une notice descriptive qui paraît bien renvoyer le lecteur à une pratique ancienne : « Les Colins, ou, si vous le préférez, les *amoureux* villageois, continuent de se jouer de la manière que nous allons indiquer. Cheveux bien poudrés, une vingtaine de boucles faites avec art, une cadenette nouée avec un plus grand art encore, une chemise d'une toile extraordinairement fine, un gilet d'un beau drap, et surtout bien pincé, une ceinture élégante, une culotte juste, des bas de soie blancs, des souliers très pointus, de jolies petites rosettes : c'est ainsi que les Colins doivent paraître sur la scène » (2).

Moncade.

La pièce de Baron, *L'Homme à bonnes fortunes* (1686), n'est plus lue aujourd'hui que par les spécialistes. Ce fut pourtant un gros succès autrefois, si gros même, que d'après le héros Moncade on désignait de ce nom les jeunes seigneurs à bonnes fortunes. L'abbé d'Allainval a fait, en 1728, l'*Ecole des Bourgeois*, où l'on voit un marquis de Moncade imité du personnage de Baron. Nous retrouvons la même appellation symbolique dans le *Marquis de Moncade ou la Comédie bourgeoise*, comédie en un acte, mêlée de couplets, par Sewrin (20 juin 1811) (3).

---

(1) La musique était de Duni. — Sedaine a retouché la pièce et l'a présentée sous son nom : A.-J. DESBOULMIERS, *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769*. Paris, Lacombe, 1769, in-12, VII, pp. 419-422.

(2) ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris, Firmin-Didot, 1885, gr. in-8°, p. 247.

(3) BERT-EDWARD YOUNG, *Michel Baron, acteur et auteur dramatique*. Paris, Fontemoing, 1904, gr. in-8°, p. 240; EUGÈNE LINTILHAC, *Histoire générale du Théâtre*

Bobèche.

Les dictionnaires de langue et de littérature françaises nous enseignent que Bobèche est un pitre né à Paris, qu'il a « paradé » sous l'Empire, la Restauration et plus tard encore, et que son vrai nom devait être Jean-Antoine-Anne Mandelard, ou Mandelart (1791-1841?)

Il s'engagea, en 1809, avec un ses camarades, Auguste Guérin, dans la troupe de Dromal, qui était alors à Versailles et qui fit ensuite jouer les deux comiques sur le boulevard du Temple à Paris (devant la parade de la Malaga). Guérin prit, de même que son confrère, un nom de guerre, le nom de Galimafré. L'un et l'autre devinrent célèbres sur différents théâtres, où ils exécutèrent des parades, des scènes en grande partie improvisées. C'est ainsi que le nom de Bobèche reçut l'acception de pitre, de bouffon et, subsidiairement, de niais, d'imbécile. Le personnage historique qui, de la sorte, accrut d'une unité le vocabulaire littéraire français, suggéra de son côté des œuvres de théâtre à ses compatriotes. Bobèche fut un type exploité, en compagnie de Galimafré, par des auteurs comiques tels que les frères Théodore et Hippolyte Cogniard, Théodore Nézel, J.-B. Simonon (1). Comme pour d'autres pitres, acteurs ou

---

en France. Paris, E. Flammarion, in-8°, IV, p. 218; GEOFFROY, *Cours de Littérature dramatique, ou Recueil, par ordre de matières, des feuilletons de Geoffroy*. Paris, Blanchard, 1819-1820, in-8°, IV, p. 354.

(1) Sur la littérature faite par ou pour Bobèche : Soleinne, nos 3507, 3508 et 3495; GOIZET et BURTAL, *Dictionnaire universel du Théâtre en France*, I, p. 333; L. CELLER, *Les types populaires au théâtre*, pp. 131-132; CHARLES NISARD, *Étude sur le Langage populaire ou Patois de Paris et de sa banlieue*. Paris, A. Franck, 1872, in-8°, p. 435; A. BARBIER, *Dictionnaire des Ouvrages anonymes*, 3e edit., 1882, I, c. 346; J.-M. QUÉRARD, *Les Supercheries littéraires dévoilées*, 2e édit., 1882, I, pp. 539-540; LOUIS PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules, ses Mimes, ses Acteurs et ses Pantomimes depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*. Paris, L. Sapin, 1897, in-8°, p. 451; HENRY LYONNET, *Histoire du Théâtre. Dictionnaire des Comédiens français*. Paris, E. Jorel, in-4°, s. v. Bobèche.

types illustres, on a fait un recueil de ses plaisanteries ou de plaisanteries conçues selon l'esprit des siennes. Dans une chronique théâtrale du *Monde illustré* (7 décembre 1861), Charles Monselet disait : On a fabriqué un *Bobèchiana* et « telle a été la vogue de ce livre qu'il est devenu introuvable aujourd'hui, et qu'un exemplaire s'en payerait quarante francs chez Techener ou chez Alvarès ». La vogue du type et du nom paraissait alors avoir disparu. C'est ce qui me le fait ranger dans le groupe des éphémères. Je vois toutefois Bobèche figurer dans les *Boniments de l'année,* revue par William Busnach et Paul Burani, musique d'Antonin Louis et Lonati, 28 décembre 1877, *Athénée-Comique* (1). N'était-ce pas une résurrection pour « amateurs de théâtre »? C'est possible. De même on supposerait volontiers que Paul Verlaine n'était compris que d'un auditoire restreint lorsqu'il s'écriait dans le premier vers du *Clown :*

> Bobèche, adieu! bonsoir, Paillasse! arrière, Gille!
> (*Judis et Naguère,* 1884) (2).

Notons pourtant que l'expression *un nez de Bobèche* s'emploie aujourd'hui dans le pays wallon (Belgique) pour désigner un nez rouge, un nez d'ivrogne, sans doute par allusion au grimage du créateur du type et du nom.

Semblable à d'autres gloires de la parade et de la littérature bouffe, Bobèche s'est fixé dans l'esprit public grâce à sa physionomie propre et à son costume, le costume de l'emploi. Ce costume s'apparentait à celui de Jocrisse, un type que le théâtre a beaucoup utilisé vers la fin du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXe. Il comprenait des bas bleus, un gilet rouge, une culotte jaune, une perruque rouge, un chapeau gris

(1) L.-Henry Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris* (Paris, H. Daragon) : *Athénée-Comique,* pp. 161-162, signale cette œuvre en disant que le Bobèche en question est le Bobèche vétéran des Foires, rajeuni pour la circonstance par la parade. — P. Boissière, *Dictionnaire analogique de la Langue française.* Paris, Larousse, cite le mot comme usité : « *Bobèche,* nom d'un bouffon célèbre, s'emploie comme nom commun. »

(2) La même remarque s'applique à d'autres citations et utilisations plus récentes.

auquel on avait ajouté des papillons attachés sur des fils de fer. L'imagerie populaire a travaillé pour le renom de Bobèche, de même qu'elle l'a fait pour celui de ses confrères de tréteaux. Il obtint les honneurs de la reproduction en figure de cire. Galimafré fut traité semblablement. On les a longtemps promenés, ainsi glorifiés, dans les foires : ils y paraissaient, assis à la même table et très plaisants d'aspect, pour le plus grand divertissement des badauds [1].

Les Deux Gaspards.

Les Deux Gaspards ne sont pas deux êtres vivants comme les deux pitres précités : ce sont des produits de l'imagination d'écrivains très oubliés à l'heure actuelle. Ils ont néanmoins vécu un certain temps dans le domaine de l'esprit, où ils désignaient deux adroits compères, deux rusés personnages qui font la paire. Dans son amusant ouvrage : *Le Musée de la Conversation,* Alexandre les présente ainsi à ses lecteurs : « Lorsqu'on emploie cette expression pour désigner deux adroits compères, on ne sait peut-être pas qu'on fait allusion à une petite pièce portant ce titre [*Les Deux Gaspards*], représentée au Vaudeville le 3 février 1817, et qui a pour auteurs Moreau, Gabriel et Capelle : Gaspard l'Avisé, marchand de fagots, et Gaspard Simplet, marchand de bas, sont deux Normands retors qui prétendent à la main de Jeannette, la fille du sonneur Bourdon. Pour trancher leur différend, ils conviennent qu'une partie de cartes décidera de leur sort. L'Avisé s'empresse de faire une portée, et Simplet fait sauter la coupe. Il s'ensuit une bruyante querelle qui fait tout découvrir, et ni l'un ni l'autre n'épousera Jeannette. — Le type de Gaspard l'Avisé avait déjà été popularisé par un autre vaudeville ainsi nommé, représenté au même théâtre le 27 octobre 1812 (par le trio Barré, Radet et Desfontaines). Ces

(1) L. Celler, *Types populaires,* pp. 120-122.

deux comédies sont aujourd'hui parfaitement oubliées, mais on n'a pas cessé de dire : *les deux Gaspards* [1] ».

Je n'oserai pas être aussi affirmatif qu'Alexandre en ce qui regarde la survivance de cette expression. Si elle est encore usitée, ce ne peut être qu'un emploi sporadique. Aussi les deux Gaspards me paraissent-ils devoir prendre place dans le groupe des types éphémères ou à peu près disparus.

Bertrand.

Tout le monde connaît Robert Macaire, le maître fripon porté au théâtre en 1823 par trois auteurs aujourd'hui parfaitement ignorés, et réalisé en une création si originale et si vivante par l'acteur Frédérick Lemaître [2]. Mais tout le monde ne sait peut-être pas qu'il avait pour associé Bertrand, que Bertrand finissait par être sa victime et que ce nom était devenu synonyme de « fripon dupé par son complice ». Il ne l'est plus actuellement, tandis que celui de Macaire reste inscrit, en caractères qu'on croirait ineffaçables, dans le dictionnaire français.

Mayeux (parfois orthographié **Mayeu, Mahieux**).

L'époque qui s'amusa de Bertrand a fait aussi une popularité à Mayeux, et quelle popularité! Combien vaste! Mayeux est pourtant aussi un disparu, ou peu s'en faut. Il existait à l'état de type avant 1830 et « les trois glorieuses »; mais sa popu-

---

(1) R. ALEXANDRE, *Le Musée de la Conversation. Répertoire de Citations françaises, Dictons modernes, Curiosités littéraires, historiques et anecdotiques*, p. 221. — Sur la pièce de Barré, Radet et Desfontaines, voir GEOFFROY, *Cours de Littérature dramatique*, V, pp. 335-337.

(2) Robert et son compagnon Bertrand ont d'abord paru dans l'*Auberge des Adrets* (2 juillet 1823), un mélodrame de Benjamin [Antier], Saint-Amand [Amand-Lacoste] et Paulyanthe (pseudonyme d'Alexandre Chapponier). L'œuvre a été refaite en 1832 et 1834. Pour l'histoire du couple Macaire-Bertrand, voir chap. II, 8e partie, III.



larité date surtout de ce dernier événement. Un grave et sévère historien, Alfred Nettement, l'a défini et jugé comme suit dans ses *Etudes critiques sur le feuilleton-roman :* « Ceux qui, dans les premiers temps de la Révolution de 1830, aimaient à visiter le musée de la caricature, établi dans les magasins de Martinet et dans ceux d'Aubert, doivent se rappeler une image, une laide image qui frappait partout leurs regards, et revenait toujours, présentant sous la diversité de ses attitudes sa difforme uniformité. Dans ce temps-là, Mayeux régnait sans rival sous les vitres du magasin d'Aubert; c'était le beau temps de ce bossu malin et égrillard. Comme il triomphait! Comme il brillait! Comme il buvait! Comme il dominait! Comme il provoquait les passants de l'œil et du geste! Comme il était beau d'insolence, ce vilain bossu! Tantôt l'épée au côté, tantôt en bonne fortune, tantôt assis devant une table délicatement servie, ferraillant, buvant, mangeant, narguant, courtisant, il faisait la revue des sept péchés capitaux, quoique M. Sue ne songeât pas encore à en écrire l'histoire. Il avait dans ce temps-là six pieds d'orgueil; il portait haut la tête; il était grand, il était brave, il était riche, il était vainqueur, il était roi. Place à monseigneur Mayeux qui passe! Chapeau bas devant le bossu! » [1].

Donc, « monseigneur Mayeux » était un bossu, un petit être difforme, à l'ossature grêle et au facies de singe, « un horrible nain », très porté aux plaisirs des sens et dont la langue n'était pas moins lascive que l'âme. Le nom propre qui fut appliqué à ce répugnant personnage prit une acception de nom commun, l'acception de bossu. On disait de quelqu'un : c'est un vrai Mayeux, pour peindre exactement sa gibbosité.

Mais le type fut autre chose que la représentation symbolique d'un défaut corporel. Il évoquait aussi et même surtout, dans l'esprit de ses contemporains, un vilain être moral, le « petit bourgeois cynique, ambitieux, remuant, à la fois jovial et har-

---

(1) Paris, Lagny frères, 1847, 2e série, in-8o, pp. 43-44.

gneux » (1). Il représentait la classe nouvelle issue de la Révolution de Juillet, « la bourgeoisie avec ses qualités et ses défauts : forfanterie, vanité, présomption, couardise et même paillardise ». Sa réputation fut immense (2). On vient d'entendre Alfred Nettement. D'autres historiens du régime pourraient être cités qui nous peindraient également l'important personnage que fut Mayeux, et nous montreraient combien il eut de signification symbolique. Bornons-nous à ces lignes de l'un d'eux pour compléter le témoignage déjà reproduit : «... En 1830, Cadet-Roussel n'existait plus depuis longtemps, et Robert Macaire, cette création spéciale du règne [de Louis-Philippe], née du crime en habit noir et du charlatanisme sous toutes ses formes, n'existait pas encore. Mayeux seul triomphait. On a trop oublié ce petit bourgeois bossu, patriote, cynique, bravache, ami des plaisirs et de la garde nationale. Mayeux est un type moins français que Cadet-Roussel, mais combien il est plus expressif et plus spécial! Mayeux participe de la Restauration et de la Monarchie de Juillet. C'est un fils difforme des Royer-Collard et des Camille Jordan, un libéral. Mayeux, le premier, a protesté contre les ordonnances et crié « Vive la charte! ». Il connaît l'article 14 et le nom des 221. Il a mangé du jésuite comme M. de Voltaire : il a pris part, vêtu en garde national, à la

(1) A. CASSAGNE, *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris, Hachette, 1906, in-8°, p. 18.

Le *Dictionnaire du XIXe siècle* de P. Larousse le définit aussi, de manière très heureuse : « Comme type grotesque, il tient de Panurge, de Falstaff et de Polichinelle, de ce dernier surtout. Comme Polichinelle, ce personnage mal équarri était bossu; il avait l'œil vif, le nez rouge, les lèvres épaisses; comme lui, il jurait et sacrait toujours. Irréligieux, gourmand, têtu, ivrogne, licencieux dans ses paroles et lubrique dans ses gestes, il convoitait toutes les femmes et faisait trembler la sienne; quoique très relâché dans ses mœurs..., il n'en était pas moins un citoyen zélé... Patriote à tout casser, ne transigeant jamais avec la Charte. »

(2) La preuve en est fournie surtout par le travail approfondi de FÉLIX MEUNIÉ : *Les Mayeux. Essai iconographique et bibliographique, 1830-1850*. Paris, Henri Leclerc, in-8°. — Voir également J. GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*. Paris, Librairie illustrée, 1888, gr. in-8°, pp. 134-135; JEAN COUDRIER, *Revue Universelle*, 1er décembre 1901, p. 1186; ALEXANDRE, *Le Musée de la Conversation*, s. v. Mayeux.

Révolution de juillet : il a surtout fait beaucoup de tapage : sa voix, en fausset, a, la première, entonné la *Marseillaise.* Il accompagnait les députés qui allèrent supplier le roi de retirer les ordonnances. Jamais il n'a dit autrement que Laffite tout court, et c'est lui qui a inventé les cheveux blancs de Lafayette. On l'a vu à Neuilly, chez le duc d'Orléans, avec les républicains du *National*, qui allaient chercher la meilleure des républiques. Bref, Mayeux a été un héros; mais comme il est, avant tout, de l'opposition, Mayeux escarmouchera entre MM. Thiers et Odillon Barrot. En 1848, l'âme de Mayeux était passée dans le crâne des bourgeois qui suscitèrent les banquets réformistes. Il poussa dans la révolution les grenadiers de la garde nationale et enflamma les charcutiers-sapeurs dont les ventres énormes servaient de gabions à l'émeute... » ([1]).

D'où sortait-il? Ses origines restent encore obscures, mais on est en droit de les supposer antérieures à 1830. Des raisons existent qui permettent de penser qu'il a commencé par la caricature. C'est le dessinateur Charles Traviès qui, dit-on, aurait « lancé » le type. D'autres caricaturistes s'inspirèrent de lui : tels J.-J. Granville, Leurs, Hippolyte Robillard, Philipon, Michel Delaporte, etc. ([2]). Il est impossible d'énumérer ici tous les Mayeux qu'on leur doit. La littérature veillait aussi. Elle fit au bossu un sort extraordinaire. Il faut également renoncer, en ce qui la regarde, à donner des détails. Brochures, journaux, pamphlets, placards, pièces de théâtre, récits, vers, épigrammes, bons mots, fantaisies, facéties, grivoiseries, il y a vraiment

---

([1]) HIPPOLYTE CASTILLE, *Les Hommes et les Mœurs en France sous le règne de Louis-Philippe.* Paris, Henneton et Cie, 1853, in-8°, pp. 308-310.

([2]) ALEXANDRE, *Musée de la Conversation,* pp. 303-304 : « On trouve au département des estampes de la Bibliothèque Nationale [de Paris] deux volumes uniquement composés des innombrables caricatures qui pullulèrent dans les années 1830, 1831 et 1832 sur ce répugnant personnage. Ils ne contiennent pas moins de 208 planches gravées ou lithographiées (et la collection n'est pas complète), signées d'une foule de noms d'artistes... » — Voir aussi CHAMPFLEURY, *Histoire de la Caricature moderne.* Paris, E. Dentu, in-18, pp. 191-232.

trop de choses, car il y a de tout dans cette littérature (1). Quelques exemples pourtant, des exemples empruntés à sa vie dramatique (2).

« On a représenté sur la scène de M. Comte (3), le 7 janvier 1831, *M. Mayeux ou le Bossu à la mode; à propos de bosses,* en trois tableaux, mêlés de vaudevilles, par MM. Saint-Hilaire, Lepeintre jeune et Eugène. Nous n'avons pu retrouver cette pièce ». C'est Alexandre qui parle, l'auteur du *Musée de la Conversation* (4). Elle n'est pourtant pas introuvable, car la voici, mais elle ne réserve pas à l'heureux chercheur des jouissances esthétiques bien spéciales, ou plutôt elle ne lui paraît plus guère spirituelle : il fallait être du temps pour goûter pleinement le sel des plaisanteries, lesquelles n'offrent toutefois rien de mystérieux. Or donc, Mayeux aime Élisa, fille de Martinet, tailleur allemand et sergent-major de la garde nationale. Elle lui préfère Léon, jeune dessinateur. Celui-ci gage avec Mayeux qu'il triomphera. Il triomphe, en effet; il gagne son pari après une série de scènes qui représentent le petit bossu en diverses situations, mais surtout en garde national, et qui nous montrent son heureux rival s'appliquant à le caricaturer dans chaque attitude amusante. Au cours de la pièce des allusions sont faites à la galerie Martinet, aux dessins qu'on y expose de Mayeux et aux honneurs que le théâtre contemporain lui décerne (5).

---

(1) A consulter l'ouvrage déjà signalé de Félix Meunié, qui donne l'indication des portraits proprement dits, ensuite des séries, puis des images isolées; qui fait connaître les albums, les réclames, les prospectus où paraît Mayeux, les objets de curiosité dont il a fourni le modèle (assiettes, pots à tabac, bronzes, etc.), et qui, de plus, mentionne les ouvrages littéraires. L'énumération atteint le chiffre de 410 numéros. La librairie s'étend de 376 à 403.

(2) Meunié ne cite pas d'œuvres de théâtre.

(3) Théâtre installé par le prestidigitateur-acteur nommé Comte au Passage Choiseul (1826) et qui, agrandi plus tard, est devenu la scène des Bouffes-Parisiens.

(4) Page 306. — Voir Soleinne, n° 2588, et *Corrections et Additions*.

(5) L'œuvre a paru à Paris, chez J.-N. Barba, 1831, avec cet « extrait de divers journaux de Paris ». On nous permettra de le reproduire à titre documentaire. Outre qu'il nous rend un curieux écho des louanges de la presse de l'époque,

Ce théâtre ne lui réserve qu'un rôle épisodique dans une composition singulière, jouée le 8 janvier 1831 à l'Ambigu-Comique : *Benjamin Constant aux Champs Élysées*, tableau en un acte mêlé de couplets par Benjamin, Victor Lottin et Édouard. Mais ce rôle, Mayeux le joue dans une compagnie où l'on ne s'attendait pas à le rencontrer, une compagnie formée de Benjamin Constant, le général Foy, Manuel, Picard, Talma, Caron et Mme de Staël. Des rassemblements de l'espèce ont eu lieu souvent aux Champs Élysées. Nos types populaires nous donneront plus d'une fois encore l'occasion d'assister à pareil spectacle. Ce n'est donc qu'en vertu d'une pratique habituelle aux littérateurs comiques de France que le « petit bossu », ainsi que le désigne la pièce, se voit transporté dans ces lointains parages où la compagnie susdite est réunie pour un hommage à rendre à Benjamin Constant.

On le ramène sur terre dans une pièce satirique du 10 décembre de la même année, pièce qui fut « rapidement supprimée, parce que Mayeux s'attaquait à M. Gisquet, alors préfet de police. C'était dans le *Fossé des Tuileries*, sorte de revue coïncidant avec l'affaire dite des Fusils Gisquet (on accusait alors le préfet de police d'avoir acheté en Belgique, pour l'armement français, et à prix très avantageux, des fusils détestables); Mayeux paraissait en garde national et, après mille jeux de scène, finissait

---

il complète nos précédentes indications sur le point de départ (la caricature) de Mayeux : « Notre Révolution de Juillet a fait sortir de son obscurité un personnage traditionnel et jouissant d'une espèce de popularité dans le domaine des arts secondaires ; ce personnage, c'est M. Mayeux. Divers théâtres vont l'exploiter successivement, mais le théâtre de... a adroitement devancé toutes les autres administrations théâtrales en offrant depuis huit jours à son public un *Bossu Mayeux*, en trois tableaux plein de gaîté... » (*Messager des Chambres*, 14 janvier 1831.)

« On vient de mettre en scène le personnage de *Mayeux*, dont le nom est devenu populaire. Une partie des caricatures dont il a été l'objet sont heureusement reproduites dans ce tableau, remarquable surtout par la franchise et la gaîté des couplets... » (*National*, 9 janvier 1831.)

« *M. Mayeux*, que nos grandes journées ont illustré à jamais, est maintenant le héros d'une fort jolie pièce qui porte son nom. » (*Gil Blas*, 9 janvier 1831.)

par monter des deux pieds sur le chien de son fusil sans parvenir à l'armer [1] ».

Garde national, le « bossu à la mode » l'est encore, et cette fois en compagnie d'un paillasse et de douze bossus, dans *Un Dimanche à Pontoise ou les Farces et les Tribulations du célèbre Mayeux*, ballet comique en un acte de Bartholomin, maître de ballets au Théâtre Royal de Bruxelles (avec musique de C.-L. Hanssens; à Bruxelles, le 28 juin 1833). La scène représente une Promenade à Pontoise, où s'est retiré l'illustre personnage que la pièce désigne effectivement le « bossu à la mode », et où il s'est retiré parce qu'il est trop à la mode : il a quitté la capitale du pays de France pour se soustraire aux plaisanteries du public. Mais c'est peine perdue. A la Promenade de Pontoise, une baraque s'érige où il retrouve ses caricatures. Il y retrouve aussi des tribulations et, même sous les dehors du bourgeois (ainsi apparaît-il également), il provoque des éclats de rire.

Pareil à la plupart des types populaires dont le théâtre s'est emparé, il a rencontré un interprète d'élite. Il a été réalisé à la scène par l'acteur Lhérie, qui était lui-même vaudevilliste. A l'instar des célébrités de nature semblable, il a subi toutes les transformations imaginables. La caricature et la littérature s'associent pour figurer ou conter sa vie, et politique, et civile, et militaire, et publique, et privée, et gaillarde, sa naissance, son éducation, son esprit, ses amours, son mariage, son divorce, sa mort, son existence posthume. On le fait auteur, on le fait journaliste; il est représenté écrivant des livres, rédigeant des feuilles ou des pamphlets, se mêlant à la bataille des idées et au mouvement des lettres. On l'entoure d'une famille, on lui prête une femme et, naturellement, des mésaventures conjugales. On l'exhibe en province, à l'étranger et dans les régions de la pure fantaisie...

---

(1) CELLER, *Types populaires*, p. 183. L'œuvre était due à Ph. Dumanoir, J. de Maillan et Lhérie jeune. — Aux Variétés.

Peut-être le lecteur jugera-t-il que nous insistons trop sur ce personnage. L'insistance se justifie pourtant par la popularité vraiment extraordinaire qu'il a connue et par les déductions intéressantes que nous aurons à tirer plus tard d'une vogue de l'espèce. N'est-ce pas, pour le montrer dès maintenant, un exemple bien instructif de la manière dont on a utilisé certains types en qualité d'organes de l'opinion publique? Écoutez le début d'un article fantaisiste paru dans un recueil de teneur sérieuse : *Paris ou le Livre des Cent-et-un*, article signé A. Bazin, intitulé *Nécrologie* et annonçant le décès du petit bossu (23 décembre 1831, jour de Sainte-Victoire) : « La France vient de perdre un de ses meilleurs citoyens; la liberté, un de ses défenseurs les plus ardents; l'ordre public, un de ses soutiens les plus zélés. Celui qui, pendant si longtemps, occupa tout Paris de ses prouesses, de ses aventures, de ses infortunes; cet homme bruyant, malencontreux et railleur, qui nous fournissait une épigramme pour chaque sottise, une moquerie pour chaque déception, un trait malin pour chaque douleur; celui qui a le mieux jugé les événements de notre époque, qui semblait avoir personnifié en lui nos colères, nos enthousiasmes, nos crédulités; le type de 1830 et de 1831; le masque dans lequel, tous tant que nous sommes, nous pouvions sans chagrin nous reconnaître, parce que nous placions sur son compte, je dirais mieux, sur son dos, toutes nos folies, toutes nos bévues; l'homme populaire enfin, à qui nous devons d'avoir ri pendant les dix-sept mois qui viennent de s'écouler; Mayeux est mort le 23 décembre 1831, jour de Sainte-Victoire... [1]. »

Bazin le représente ensuite enterré au Père-Lachaise et il ajoute : « Dans sa fosse, on a jeté des milliers de pamphlets, caricatures, protestations, proclamations, programmes, ordres du jour, tous faits par lui, sur lui, ou pour lui, tous ayant quelque rapport à son existence, à ses affections, à ses méprises,

(1) Paris, Ladvocat, t. III (1831), pp. 361-362.

à ses tribulations et qui bientôt ne se trouveront plus que là... (1).

La nouvelle était prématurée. Mayeux vivait encore, et il a vécu même de nombreuses années après 1830-1831, mais sa vie a été moins active. On la voit surtout intense de juillet 1830 à fin 1831, pendant dix-sept mois. Nettement prétend que six années plus tard [plus tard que la Révolution], la scène a changé et que le bossu a cessé d'être à la mode. Il s'écrie dans un style qui nous paraît aujourd'hui assez emphatique et sonore : « Monseigneur Mayeux, qu'êtes-vous devenu? Partout je vous cherche, nulle part je ne vous aperçois. Quoi! les vitres du musée Aubert sont veuves de votre gloire, et vous n'avez pas même trouvé un asile dans la galerie Martinet? Quoi! Vos innombrables pages ont à la fois disparu? C'en est fait, plus de Mayeux sur les murs de la capitale; Mayeux homme à bonnes fortunes, Mayeux riche, Mayeux gastronome, Mayeux couronné de pampre et Mayeux couronné de lauriers s'en sont allés ensemble » (2).

Nettement se trompe, ou il exagère. La popularité de Mayeux a certainement dépassé l'année 1836; elle s'est étendue jusqu'aux environs de 1850 et les œuvres littéraires auxquelles nous avons fait allusion le prouvent, mais cette popularité n'a presque pas atteint notre époque. L'emploi symbolique du nom de Mayeux pour désigner un bossu n'est pas resté dans les usages de la langue française. Le souvenir du type qui a connu, comme tous les personnages populaires de la littérature, les honneurs de la reproduction artistique, — ce souvenir n'a guère survécu que sous la forme de statuettes qui garnissent encore les vitrines de musées officiels ou les étagères de vieilles maisons riches en bibelots.

La littérature, depuis 1850, y revient encore de temps en temps. Ainsi Victor Hugo, dans les *Chansons des rues et des*

---

(1) Page 365.

(2) *Études critiques sur le feuilleton-roman*, p. 45.

bois, de 1865, s'adressant à l'Esprit des Bois, qu'il a d'abord appelé « nain, gnome ailé, bossu », lui dira :

Reprends ta danse,
Spectre badin ;
Reçois quittance
De mon dédain

Où j'enveloppe
Tous tes aïeux
Depuis Esope
Jusqu'à Mayeux (1).

Mayeux est cité là comme un nom familier au public. Il apparaît également sans commentaire dans le roman de Léon Cladel : *Ompdrailles, Le Tombeau des Lutteurs*, de 1868. Le héros Ompdrailles (le Tombeau des Lutteurs) se mesure avec Antricon Balastor (le Terrible Bossu de Saint-Jean d'Andély). Les spectateurs chantent, à l'adresse de ce dernier, une sorte de pot-pourri populaire :

O l'aimable Mayeux !
Viens, voilà la bosse,
La fameuse bosse
De Monsieur Mayeux,
Sacré mille-z-yeux.
. . . .
Ah !
Mayeux
Se fait vieux,
Cagneux et chassieux.
Ah !

Ils lui lancent encore d'autres quolibets rimés qui sont du même ton et qui raillent le même Mayeux. Rien n'explique l'allusion. C'est donc que Cladel la jugeait saisissable pour ses lecteurs.

(1) VICTOR HUGO, édit. Hetzel et Quantin, livre premier ; VI : *L'Éternel petit roman ; Réponse à l'Esprit des Bois*, pp. 185-186.

On rencontre encore des amateurs de vieux livres, de vieilles images populaires, de statuettes d'étagère, pour lesquels Mayeux a gardé quelque réalité. Mais il a cessé de hanter la pensée française. Il est fini pour le grand public. Il est le défunt dont, il y a bientôt un siècle, Bazin prédisait ou plutôt annonçait la disparition prochaine : « De cette vie courte, mais agitée, de ce pauvre hère, si connu dans son temps, si naïf, si bafoué, si moqueur, quel vestige la postérité recueillera-t-elle? A peine un nom, un nom obscur, qu'on pourra prendre, dans quelques années, pour celui d'un député ou d'un auteur tragique; énigme qui aura besoin d'Œdipes, texte qui demandera un commentaire ». (*Nécrologie*, décembre 1831.)

Jean Hiroux.

Encore un appellatif qui semble bien rayé du dictionnaire. vraiment usité, des noms propres littéraires et symboliques. Il symbolisait l'assassin bestial et cynique. On dit qu'il a été imaginé peu de temps après l'apparition du *Dernier jour d'un Condamné*, de Victor Hugo (1829), imaginé pour former la parodie de cette œuvre. Une première esquisse de Hiroux se rencontre chez le vaudevilliste Vanderburch. Mais le créateur réel du type est Henri Monnier, l'inventeur de l'immortel Joseph Prudhomme. On sait que ce dernier personnage n'a pas été conçu et réalisé d'un seul coup. Monnier l'a cherché assez longtemps, comme du reste il a cherché, d'une manière générale, sa voie, et il a même fini par en trouver trois : le dessin, la littérature et l'art dramatique. Le livre qui a fondé sa réputation littéraire : *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), comprenait six morceaux parmi lesquels le *Roman chez la Portière*, la *Cour d'assises* et le *Dîner bourgeois*, qui présentaient aux rires de la foule, pour la première fois, la plaisante figure de Joseph Prudhomme [1]. Une autre figure, moins plaisante, et

---

(1) Sur MONNIER, voir chap. II, 8e partie, III.

destinée à un moindre succès, apparaissait à ses côtés dans la *Cour d'assises :* c'est Jean Hiroux. Il devint également populaire. Fréquentes se firent les allusions aux excuses qu'il invoque pour expliquer l'assassinat qu'il a commis sur la personne d'un invalide : « Mon Président, il était grêlé », ou encore : « Je l'ai frappé de vingt-six coups de couteau, c'est vrai, mais tous dans le même trou ». La chronique des boulevards, des ateliers et des journaux lui prêta des mots. Actuellement, elle ne le connaît plus, croyons-nous. Peut-être n'est-il pas hors cours depuis longtemps vu qu'un sonnet du poète Henri Chantavoine, paru en 1880 (*Satires contemporaines*), dessine ainsi son portrait :

JEAN HIROUX.

Le front bas, l'œil éteint et le geste hideux,
Cicerone interlope à la porte des gares,
Ramasseur breveté de vieux bouts de cigares,
Il fait tous les métiers louches et hasardeux.

Aigri par la misère et rongé par la haine,
Il va, rôdeur sinistre et ténébreux, glissant
Aujourd'hui dans la boue et demain dans le sang,
Épouvante et rebut de la famille humaine.

Refusant du travail et demandant du pain,
Comme un loup en maraude il poursuit son chemin,
Prêt à mordre et montrant ses mâchoires hardies,

Et quand l'émeute gronde au sein des carrefours,
On entend sa voix rauque et l'on revoit toujours
Son œil rouge, embrasé de lueurs d'incendies.

Bilboquet.

« Bilboquet fut dans la farce, a dit Celler, ce que Robert Macaire avait été dans le drame. Robert Macaire est voleur et cynique; Bilboquet est *blagueur* et naïf; le premier resta le type du vol effronté, du filou de bas étage, l'autre celui de la rouerie sans méchanceté, de la misère industrieuse et innocente » [1].

---

[1] *Types populaires*, p. 198.

Il fut lancé par une comédie-parade de Dumersan et Varin : *Les Saltimbanques* (25 janvier 1838), où il représentait le directeur d'une troupe foraine, lequel est réduit à vivre d'expédients. C'est le personnage qui, lorsqu'on découvre dans sa baraque une malle de provenance inconnue et que, dans son entourage, on lui demande : « Cette malle est-elle à nous? » répond sans sourciller : « Elle doit être à nous ». Le mot est resté; on le cite encore; Bilboquet a laissé pendant un certain temps son nom parmi les appellatifs symboliques de l'onamasticon littéraire de la France; il a été repris ou utilisé dans d'autres œuvres [1], mais ces œuvres, comme la première, sont aujourd'hui tout à fait oubliées et personne ne se sert plus, dans le langage dit figuré, du vocable qui en désignait le héros.

Rigolette.

Sens de grisette. C'est un personnage des *Mystères de Paris* (1842-1843), d'Eugène Sue. D'après l'auteur, c'est une grisette qui se tient bien : « Elle n'avait, dit-il, ni lutté, ni médité; elle avait travaillé, ri et chanté. On trouvera cette morale joyeuse et légère; qu'importe, pourvu que l'effet subsiste? Cette charmante fille est restée pure; sa vie honnête et laborieuse pourrait servir d'exemple. » Il serait peut-être téméraire d'affirmer que l'idée de bonne tenue ait été vraiment attachée à l'appellatif choisi par le célèbre romancier. Mais ce nom propre fut jadis un nom générique.

Les Filles de Marbre.

Autrement dit, les courtisanes sans cœur et qui n'aiment que l'or. D'après les *Filles de Marbre*, drame en cinq actes de Théodore Barrière et Lambert Thiboust (17 mai 1853, Vaude-

---

(1) GOIZET-BURTAL, I, 327. — *Mémoires de Bilboquet* recueillis par un bourgeois de Paris [Maurice Alhoy, Taxile Debord et Edouard Texier]. Paris, Librairie nouvelle, 1854, 3 vol.

ville). Le type est incarné dans la courtisane Marco. Le sens symbolique de l'appellation collective qui vient d'être citée se prouverait déjà rien que par l'application plaisante qu'en a faite Auguste Jouhaud dans un vaudeville qu'il qualifie de fantastique et qui a paru sur la scène à Anvers, le 17 novembre 1861 : *Ce que deviennent les Filles de Marbre*. Ce vaudeville en un acte est en réalité un monologue que débite Marco, « vieille courtisane », jadis nommée la Fille de marbre. Sa décrépitude ne dure pas, et le spectateur la voit à la fin qui se métamorphose, redevient jeune et belle et s'écrie : « A moi Julien! Phœdora! Desgenais! Ombres de vous-mêmes, venez reconnaître Marco la belle, Marco la fière! »

Desgenais.

Personnage des *Filles de Marbre* et des *Parisiens*, pièce en trois actes de Th. Barrière (28 décembre 1854, Vaudeville). C'est, comme on l'a défini, un « Diogène en habit noir, un Alceste du XIXe siècle ». La première de ces œuvres le désigne d'ailleurs : Diogène Desgenais. C'est le raisonneur dans la manière de certains héros bien connus de Dumas fils; c'est un grondeur qui a des haines vigoureuses à la façon de l'homme aux rubans verts de Molière. Son nom a pris place, durant quelque temps, avec cette signification, dans la catégorie des qualificatifs génériques.

Gandin.

Synonyme de dandy, viveur. Il correspond à ces termes plus ou moins désuets également : muscadin, incroyable, cocodès, gant jaune, petit crevé, etc.

D'où vient-il? Les lexicologues et les historiens ne s'accordent pas sur la question de ses origines. Pour les uns, il aurait comme source le nom de la ville de Gand dans l'expression *Boulevard de Gand*, sobriquet donné par ironie, en 1815, à la promenade qui s'est appelée ensuite boulevard des Italiens et qui servait de rendez-vous aux partisans de Louis XVIII, réfugié

à Gand (Belgique) pendant les Cent-Jours. Pour les autres, il émanerait des *Parisiens* de Barrière, pièce où paraît un « Paul Gandin, homme de lettres », lequel est un viveur, un personnage malfaisant et que Desgenais qualifie de « claqueur parasite » (1).

Le nom ne semble avoir conquis la popularité qu'après l'œuvre que nous venons de citer. Le dit Gandin se trouve dans *Pierrot Boursier*, pantomime en cinq tableaux par Nadier et Charles Bridault, musique de Bovery, jouée aux Folies-Nouvelles le 23 mai 1856 (2). Le *Dictionnaire historique, étymologique et anecdotique* de Lorédan Larchey fournit un exemple du terme, qu'il emprunte au *Figaro* de 1858. Dans une revue de fin 1859, intitulée *La Toile ou mes Quat'Sous* et représentée aux Délassements-Comiques, un couplet chantait les Gandins, comme s'il s'agissait d'un type nouvellement né. Dans une comédie-vaudeville de Nuitter et Derley : *Les Jours gras de Madame* (3 mai 1860, Palais-Royal), une modiste figure qui s'appelle Gandinette, et Saturnin, l'époux de « Madame », la rencontrant par hasard dans son home, lui dit : « Gandinette! Tiens! le drôle de petit nom! Eh bien, je me lance! Je serai ton gandin, Gandinette! » (Scène XVIII.) Et Saturnin de vouloir faire des fredaines...! — Auguste Jouhaud a composé, avec le musicien Benda, une pièce portant le titre : *Le Gandin au vert*. Ce même auteur, dans son vaudeville fantastique du 17 novembre 1861 : *Ce que deviennent les Filles de Marbre*, prête les propos suivants à sa « vieille » courtisane Marco : « A présent, on appelle biche et gandin ce qu'on appelait lorette et dandy de notre temps ». La même année, Ponson du Terrail utilise, pour une de ses œuvres, l'étiquette ou le titre symbolique : *Les Gandins*. Une revue du Châtelet (16 décembre 1866, *Le*

(1) *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, de P. Larousse, qui n'admet pas l'étymologie « Boulevard de Gand », et qui mentionne l'œuvre de Barrière, tout en ajoutant que le nom fut donné vers 1858 aux petits élégants de Paris, signale le terme technique de *gandin* (mouton) comme origine possible.

(2) L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris. Les Folies-Nouvelles*, pp. 74-76.

Diable Boiteux, par Clairville, Ernest Blum et Alexandre Flan, musique de Victor Chéri) produit en scène un personnage désigné Le Gandin.

Les divers emplois que nous avons là (et dans d'autres textes de la même époque) donnent l'impression que le terme est de popularité récente, encore qu'il ait pu préexister à la comédie de Barrière. Ce qui nous engage à penser de la sorte, c'est qu'il ne se rencontre pas dans des publications antérieures où l'on s'attendrait à le voir. *La Juive Errante*, de 1845, renferme une dissertation qui mentionne les équivalents du terme *lion* à cette époque : *petit-maître*, *incroyable*, *merveilleux*, *dandy*, *fashionable*. Le nom de *gandin* n'y figure pas, bien qu'on y parle du boulevard de Gand [1]; — Balzac, dans *Albertus* (mai 1842), disserte également sur l'*incroyable*, le *merveilleux*, le *dandy*, le *lion*, mais il ne dit rien non plus de *gandin*; — Ancelot et Léon donnent, le 15 octobre 1832, une comédie en deux actes, mêlée de chants, sous le titre *Le Dandy* (jouée au Vaudeville); aucune allusion n'y est faite au vocable *gandin* [2] :

Benoîton.

Le 4 novembre 1865, Victorien Sardou mit à la scène (au Vaudeville) une comédie : *La Famille Benoîton*, satire légère, amusante, mais à fleur de peau, des mœurs de bourgeois enrichis et de leur luxe extravagant. La France d'alors lui

---

(1) *La Juive Errante*. Publication de Charles Le Clerc. Paris, Librairie spéciale pour les cabinets de lecture, 1845, in-8°, t. I, pp. 131-144.

(2) Il y aurait peut-être lieu de noter aussi que Théophile Gautier, dans un article de la *Revue de Paris* du 4 septembre 1842 (repris dans les *Souvenirs de Théâtre, d'Art et de Critique*. Paris, Charpentier, 1883, p. 60), emploie l'expression : « un lion du boulevard de Gand », et non : « un gandin ».

LITTRÉ, *Dictionnaire* (t. II, de *1878*), écrit s. v. *gandin* : « Nom d'un personnage de vaudeville passé tout récemment dans l'argot du monde ». Les dictionnaires de l'argot de Lorédan Larchey, de Delesalle, ainsi que *H D T*, et L. CLÉDAT, *Dictionnaire étymologique de la Langue française*, Paris, Hachette, 1912, le rattachent au sobriquet « Boulevard de Gand ». JACQUES BOULENGER, *Sous Louis-Philippe. Les Dandys* (Paris, Ollendorff, 1910), fait de même.



trouva assez de vérité pour qu'elle crût devoir fabriquer des expressions qui paraissaient bien propres à devenir proverbiales : *Un Benoîton, une Benoîton, des mœurs benoîtonnes*, — et pour qu'en outre elle imaginât des mots et des objets de toilette dits : *chaînes Benoîton*, *chapeaux Benoîton*. Il y eut aussi, au théâtre, des utilisations du type de M[me] Benoîton, un type qui cependant n'existe pas en réalité dans la pièce de Sardou. C'était même le piquant de son œuvre. On y parlait constamment d'elle; le public s'attendait à la voir paraître, mais elle n'arrivait pas. C'était donc précisément l'invention spirituelle, de ne jamais l'amener en scène : elle est la dame toujours sortie, qui va toujours rentrer et qui ne rentre pas. La toile tombe sur ces mots qui la décrivent excellemment, mais qui, à tout prendre. la laissent dans sa magnifique inexistence :

SCÈNE XI.

FANFAN, *arrive en courant.*

Voilà maman qui arrive! voilà petite maman.

TOUS.

Ah! (On remonte. — Jeanne, Camille, Stéphen et Théodule forment un groupe à droite. — Fanfan sort un instant.)

CHAMPROSÉ.

Ah! bien! je ne suis pas fâché de faire la connaissance de madame Benoîton, moi!

BENOÎTON [*le mari*].

Moi non plus!...

[*Cinq courtes tirades qui ne se rapportent pas à elle.*]

CLOTILDE.

Hélas! le secret est si simple! Le mari un peu moins dehors, la femme un peu plus chez elle; monsieur moins affairé, madame plus occupée, et l'on est tout étonné d'être heureux sans y prendre garde.

DIDIER.

Et moi, je veux l'être... en y prenant garde!

FANFAN, *rentrant.*

Voilà petite maman repartie! — Elle a oublié son ombrelle!

CLOTILDE.

Oh! celle-là, trop tard!... incorrigible!

FIN.



Oui, c'est la fin! Champrosé n'a jamais vu la dame à l'ombrelle. Les spectateurs de la *Famille Benoîton* ne l'ont pas davantage connue.

Et pourtant elle a été vue en scène, mais ailleurs qu'au Vaudeville. Le 8 décembre de cette même année 1865, Clairville, Albert Monnier et Ernest Blum donnaient au Châtelet une revue intitulée *La Lanterne magique*, et qui comptait parmi ses personnages Mme Benoîton. Ici, elle parlait et l'on faisait allusion à l'œuvre du 4 novembre précédent et au rôle de dame mondaine... toujours absente qu'elle y tenait, mais dame dont le nom était néanmoins devenu synonyme de légèreté et frivolité. Un célèbre montreur de marionnettes de l'époque l'a même beaucoup utilisée. Il dit que dans son théâtre Guignol « il mettait Mme Benoîton à toutes les sauces ». Il l'a servie à ses spectateurs, entre autres dans une pièce du 5 février 1866 : *La Revue de Benoîtonville* (1).

La *Famille Benoîton* et les locutions qu'elle a provoquées ont fait leur temps : à ces locutions, le vocabulaire « allusionnel » de la France d'aujourd'hui paraît avoir bien renoncé. Le succès avait été de circonstance. Déjà, le 2 décembre 1871, le *Monde illustré* pouvait écrire au lendemain d'une reprise de l'œuvre : « Elle est revenue depuis quelques jours, cette famille si fameuse par ses travers et ses toilettes. Vous rappelez-vous l'époque où tout était *à la Benoîton*? Cela semble éloigné d'un demi-siècle, et la pièce a maintenant un petit air archaïque qui

(1) Le montreur s'appelait Lemercier de Neuville. Voyez son livre : *Histoire anecdotique des Marionnettes modernes*. Paris, Calmann-Lévy, 1892, in-12, notamment p. 212.

Dans la *Revue Française* du 8 juin 1924, p. 619, nous lisons ces souvenirs de Raymond Poincaré, qui dit, après avoir rappelé que la *Famille Benoîton* parut en 1865 : « J'avais alors à peine l'âge de M. Fanfan et j'étais, je vous l'assure, moins mal élevé que lui. La famille Benoiton est cependant venue hanter jusque dans le calme de la Lorraine mon imagination de petit provincial. Si l'on parlait autour de moi d'une maîtresse de maison qui sortait un peu fréquemment, on l'appelait une madame Benoiton, et je cherchais vainement à me représenter cette personne dont le nom revenait si souvent dans les conversations de ma ville natale. »

ne lui messied pas. Les toilettes ont été renouvelées et sont plus extravagantes que jamais (1) ».

Bidard.

Synonyme de « veinard » à la suite du succès de la chanson créée, vers la fin de l'année 1878, par Mlle Demay, au *Grand Concert Parisien* (paroles et musique d'Émile Mathieu). Cette chanson, qui faisait allusion au tirage de la grande loterie de l'Exposition, débutait par les vers :

La mèr' Bidard n'avait qu'un billet,
Rien qu'un billet
Un seul billet !
Elle a gagné très beau bonnet...

Le refrain ajoutait :

Des gens veinards, c'est la mèr' Bidard,
C'est le pèr' Bidard, Bidard fils, Bidard fille !
Chacun dit, voyant cett' famille :
Sont-ils veinards tous les Bidards!...

Ils sont veinards au point que chacun, et même leur chien Azor, avec un seul billet, se trouve favorisé par le sort (2).

La malice populaire dispose aujourd'hui d'autres noms pour désigner les chançards. Nous ne parlons plus de *bidards*. Lorédan Larchey, dans son *Nouveau Supplément du Dictionnaire d'Argot*, de l'année 1889 (Paris, E. Dentu), signale ce mot de bidard, en notant qu'il est pris « dans une chanson populaire déjà vieille », et il cite un exemple : « Ce serait drôle... au moins pour les bidards » (H. Second, *France*, 25 mai 1886). Il donne également l'expression *Nib bidard* : « Qui n'a pas de chance » (Grison, 80) (3).

---

(1) Sur l'accentuation de ce caractère archaïque quarante ans plus tard, voyez René Doumic, *De Scribe à Ibsen*, Paris, Perrin. La pièce a été pourtant reprise en 1923 au Nouvel-Ambigu.

(2) Cf. Alexandre, *Musée de la Conversation*, pp. 47-48, qui écrit : « Cette chanson aurait reçu son nom d'une certaine mère Bidard, qui tenait un petit restaurant fréquenté par les étudiants. »

(3) La mère Bidard figure dans *Bric-à-Brac*, revue en quatre actes et dix tableaux, par Hector Monréal et Félix Savard avec Paul Burani, 13 février 1880, Athénée-Comique. Voir L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris : Les Fantaisies-Parisiennes*, pp. 170-171.



*
* *

Sous la rubrique : *Curiosité sémantique*, on pourrait signaler, après cette liste d'éphémères, le mot plus ou moins vieilli de LABADENS et qui s'est employé pour désigner un ancien camarade de pension ou de collège après le succès de l'*Affaire de la rue de Lourcine*, comédie de Labiche, Monnier et Martin (26 mars 1857). Par suite d'événements de nature toute vaudevillesque, Lenglumé et Mistingue, qui ont assisté au banquet de l'institution Labadens, se retrouvent dans la même chambre à coucher (celle de Lenglumé) et ils ne savent pas comment ils y sont arrivés. Ils ne se connaissent pas, mais ils finissent par se rendre compte que leur étrange aventure ne peut avoir d'autre cause que leurs copieuses libations de la veille : « *Lenglumé*. Pardon, jeune homme... n'auriez-vous pas banqueté hier chez Véfour? — *Mistingue*. Oui... qu'est-ce que ça vous fait? — *Lenglumé*. Alors vous êtes un *labadens*, moi aussi. — *Mistingue*. Ah bah! — *Lenglumé*. Deux labadens! ...tout s'explique. (scène IV). » — Ce nom d'institution (l'institution Labadens) revient plusieurs fois dans la pièce et provoque quelques-unes des meilleures plaisanteries qui s'y disent. En réalité, Labadens n'est pas un type; il n'apparaît point dans l'œuvre; il n'est pas même décrit comme Madame Benoîton, qui, au moins, apparaît en portrait. Mais il a valeur de nom commun, de synonyme d'ami de collège [1]. Lorédan Larchey le cite comme vieux, mais en ajoutant : « Depuis le vaudeville amusant de Labiche qui a mis ce terme à la mode, il a pris avec le procès Bazaine une valeur historique. Quand Regnier voulut en effet être mis en présence du vieux maréchal, il se fit annoncer ainsi : *Dites que c'est un vieux Labadens* » [2]. Jules Lemaître a écrit : « Barentin, Coffineau et Paimpol sont trois Labadens ». Eugène Lintilhac a parlé d'une amitié entre *Labadens*, à propos de *M. Sans-Gêne*

---

(1) ALEXANDRE, *Musée de la Conversation*, p. 273.

(2) *Dictionnaire d'Argot, Supplément*, p. 73.

ou l'ami de collège (1816), comédie de Désaugiers et Gentil (1). Adolphe Brisson dit à propos d'une fête à laquelle assistait Jean Jaurès : « C'était à la fin d'un banquet entre labadens » (2). Je lis dans un « écho » sur le peintre Lhermitte : « On raconte qu'à un dîner de labadens... » (3). Je cueille encore cet exemple dans la littérature contemporaine : « Que le rude effort d'une existence paraît peu de chose quand on le résume de la sorte pour l'édification d'un labadens » (Edouard Estaunié, *L'Appel de la Route*, début sous le titre : « Trois Amis ») (4).

***

La liste des éphémères contient des noms qui prêtent à discussion au point de vue de la défaveur dont nous les déclarons frappés. Elle est dressée, si l'on peut ainsi parler, sous les réserves ordinaires. De plusieurs personnages que nous avons qualifiés de la sorte, on n'est pas en droit d'affirmer que cette défaveur soit assurée ou absolue. Ils vivent encore chez tels lettrés, à moins qu'ils ne jouissent peut-être même, auprès du grand public, d'une survie que j'ignore. Peut-être aussi ne sont-ce des éphémères, des disparus que comparativement à la vogue considérable dont ils furent jadis gratifiés. On a d'ailleurs remarqué, par les restrictions glissées dans mes exposés, que j'hésitais à me prononcer sur la nature de l'*oubli* qui atteignait certains d'entre eux. Ils ressemblent à ces nombreux termes ordinaires que l'on étiquette : *passés, tombés en désuétude*, mais qui ne sont point passés ou tombés pour tout le monde. Au surplus, notons que des traités de lexicographie et des dictionnaires d'argot (5) mentionnent comme appartenant à la langue actuelle : Benoîton, Bertrand, Bidard, Dariolette, Desgenais,

(1) *Histoire générale du Théâtre en France*, t. V, p. 325.

(2) Il réunissait alors les éléments de son ouvrage *Les Prophètes*; voir *Annales politiques et littéraires*, 23 novembre 1924, p. 552.

(3) *Annales politiques et littéraires*. 9 août 1925, p. 137.

(4) Paris, Perrin, 22e édit., 1923, p. 3.

(5) Delesalle, Lorédan Larchey, Nyrop.

Fille de marbre, Gandin, Mayeux, Rigolette et autres. Mais, dans ce genre d'ouvrages, les auteurs ne font pas toujours un triage sévère entre l' « ancien » et le « moderne ». Le peuvent-ils au reste? Après tout, les glossaires et les grammaires ne sauraient entrer dans le menu détail lorsqu'ils signalent les « archaïsmes » et les « néologismes ».

D'un autre côté, cette même liste qui vient d'être clôturée n'aurait-elle pas dû comprendre également des noms comme ceux de Pointu, Barago, Cadet Buteux, noms désignant des illustrations théâtrales et très populaires du début du XIX[e] siècle, mais aujourd'hui fort oubliées? Nous les avons omis parce qu'ils n'ont pas de sens symbolique bien marqué [1]. Enfin, tels de nos types déclarés permanents le sont-ils au point que nous croyons? Ont-ils conservé toute l'existence idéale que nous leur supposons? Il y aurait ici, dans ce domaine, plus d'un cas pareillement discutable. On l'a vu : c'est un peu toujours, en pareille matière, l'inévitable subjectivité dont nous avons déjà parlé à plusieurs reprises et sur laquelle, nous le craignons fort, il nous faudra revenir. On l'a vu aussi : il est des personnages que nous avons appelés et que nous avons dû appeler éphémères... mais qui ont pourtant duré assez longtemps.

II. — Les Types généraux (dits aussi : traditionnels, conventionnels, fixes, ou encore : personnages a masque).

Déjà plusieurs de ces types généraux ont été cités : Arlequin, le Capitan (ou Matamore), Crispin, la Mère Gigogne, Paillasse, Pantalon, Pierrot, Polichinelle, Scapin... Ils portent des noms propres. D'autres vont suivre qui sont marqués du même signe distinctif. Mais il y a, en outre, des types généraux dont la désignation est faite par des appellatifs communs; ce sont surtout des « rôles » traditionnels de notre ancienne littérature : le valet fripon, la soubrette ou la suivante finaude, le vieillard

[1] Chap. II, 8[e] partie.

ridicule, le pédant, le parasite, le soldat fanfaron, la femme d'intrigue...

De même que les types individuels, les types généraux peuvent se diviser, comme on le sait, en deux groupes : les permanents et les éphémères. Mais une raison de méthode nous empêchera de les présenter en deux exposés distincts : les destinées des uns et des autres s'entremêlent trop souvent au cours de l'histoire; elles offrent trop de points de contact pour qu'elles soient examinées séparément. Par contre, une autre raison du même genre nous imposera de les répartir en deux sections spéciales : *Types italiens* et *Types français*. Cette façon de procéder se justifie par le souci que nous avons de rester clair dans l'étude d'une matière complexe : au fait, la division ne correspond pas à des réalités très précises.

Mais d'abord, qu'entend-on exactement par types généraux? Ces types, à nom propre ou commun et qui sont surtout gens de théâtre, on les appelle, on les dit souvent : *fixes* ou, du moins, la critique les définit souvent en des définitions telles que celles-ci : « des êtres coulés dans le même moule, ou presque toujours représentés dans les mêmes poses, avec les mêmes couleurs, — des masques rigides plutôt que des visages, — des caricatures plutôt que des portraits, — des figures de convention » (1). Au vrai, ils ne sont fixes que dans une mesure relative ou, pour mieux nous exprimer, ils le sont d'une façon qui n'exclut pas dans leurs rôles successifs la possibilité de transformations externes, et aussi internes, très nombreuses et très diverses.

Outre le qualificatif de fixes, la terminologie littéraire courante leur applique les épithètes de *conventionnels*, *tradition-*

(1) Définitions empruntées à VICTOR FOURNEL, *Le Théâtre au XVIIe siècle : La Comédie*. Paris, Lecène et Oudin, 1892, in-18, pp. 79-80, et à EUGÈNE RIGAL, *De Jodelle à Molière*. Tragédie, comédie, tragi-comédie. Paris, Hachette, 1911, in-16, p. 1. — Ces érudits savent évidemment aussi que la *fixité* des types généraux n'est que relative ou qu'il faut la comprendre dans le sens que nous indiquons nous-même.



nels, à masque, généraux. Dans son livre sur *Lesage et le Théâtre de la Foire*, V. Barberet voudrait pourtant ne pas imposer à des personnages de l'espèce l'appellation de généraux. Ce n'est pas notre manière de voir et ce ne sera pas notre manière de faire, bien que nous reconnaissions la justesse de plusieurs des observations qu'il émet à ce propos : « Il y a, on le sait, une différence essentielle entre les personnages à masque ou traditionnels et les types. Ces derniers représentent des caractères généraux, c'est-à-dire des traits communs à une collection d'individus. Ils sont variables malgré cet élément de fixité et reçoivent autant de noms qu'ils prennent de formes diverses. La préciosité, par exemple, peut s'appeler successivement Cathos, Trissotin, Bélise ou Mademoiselle Raffinot (1). Les personnages qui nous occupent [Barberet veut dire : les personnages à masque ou traditionnels], sans être d'une fixité absolue, ont un nom propre invariable, parce qu'ils sont essentiellement individuels. Arlequin est poltron, gourmand, fripon; il n'est ni la poltronnerie, ni la gourmandise, ni la friponnerie; il est Arlequin. Sans doute, ce personnage s'est modifié en traversant tant de siècles et en passant par tant de scènes diverses; mais il y a eu continuité dans la série des développements successifs qui l'ont amené jusqu'à nous. Un individu peut subir des changements notables, tout en conservant ses traits essentiels; il peut se développer ou s'amoindrir sans perdre son identité. C'est ce qui est arrivé à la plupart des personnages dont nous parlons. C'est même par là qu'ils ont pu vivre et garder leur intérêt. Car un personnage rigoureusement immobile ne tiendrait pas longtemps au théâtre.

» Par contre, un caractère individuel ne peut recevoir que des modifications insensibles et limitées. Aussi, tout en cherchant à rajeunir les personnages de ce genre, on s'est appliqué surtout à les placer dans les situations les plus diverses et à les

(1) Une précieuse dans les *Amours déguisés*, pièce en un acte de Lesage et Dorneval, Foire Saint-Laurent, 20 septembre 1726.

charger de rôles plus ou moins opposés à leur caractère traditionnel. On obtenait ainsi des contrastes variés et parfois très piquants. On faisait Arlequin empereur dans la lune, Arlequin gentilhomme par hasard, etc. C'est en effet la grande commodité des personnages individuels de se prêter à toutes sortes de déguisements. Les types n'ont point cette élasticité. Un avare peut être placé dans différentes situations; mais il ne peut sortir des rôles d'avares, sans que son caractère essentiel en soit altéré. Rien ne s'oppose au contraire à ce que tel individu passe par les conditions les plus diverses. Il suffit qu'il ait de la souplesse et qu'il se trouve placé, comme c'est ici le cas, dans un milieu où tous les miracles soient possibles.

» Il est clair aussi que de tels personnages ne peuvent être qu'en petit nombre sur un théâtre. L'ancien théâtre italien n'en possédait qu'une dizaine, et tous n'étaient pas également goûtés. Les Forains n'en adoptèrent que cinq ou six : Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, le Docteur; ils employèrent quelquefois, mais rarement, Scapin, qui n'est en effet qu'un type de valet. Pascariel, Pantalon et les autres furent laissés de côté. Quant à Polichinelle, on sait qu'il appartenait aux Marionnettes (1) ».

Un autre critique, M. P. Toldo, excellemment informé de toutes les choses du théâtre d'autrefois, formule une remarque du même genre au sujet du personnel, à rôles divers et nombreux, de la Comédie italienne : « Les types des deux recueils italiens: Flaminio Scala et Gherardi (2), restent invariables, c'est-à-dire c'est le masque qui les détermine, de sorte qu'en voyant paraître Arlequin, le Docteur, Colombine, Isabelle, Octave, le

---

(1) Nancy, P. Sordoillet, 1887, in-8°, pp. 129-130.

(2) Flaminio Scala est connu au théâtre sous le simple nom de Flavio et il a été directeur des Gelosi : voir le *Teatro delle favole rappresentative.* Venise, 1611.

Evariste Gherardi (né à Prato, en Toscane, mort près de Paris en 1700), le comédien italien qui débuta dans le rôle d'Arlequin (1689), dirigea le Théâtre-Italien à Paris et fit représenter des pièces de sa composition (voir *Bibliographie*).

Capitaine, etc., on est sûr d'avance du rôle qu'ils vont jouer. Le Docteur sera toujours trompé, le Capitaine menacera tout le monde et se sauvera au premier bruit. Arlequin et Colombine joueront de ruse et Octave épousera son Isabelle.

» L'intrigue générale n'offre donc qu'un intérêt fort relatif; ce qui forme le charme de ces pièces, c'est le jeu des acteurs, pour qui on crée des situations *ad hoc*; les scènes sont faites pour les acteurs, plutôt que les acteurs pour les scènes, et la monotonie des *scenarii* disparaît devant la variété des détails, comme un appartement aux murs à peine badigeonnés, mais recouverts de belles tapisseries (1) ». Le même critique dit aussi en parlant des deux *zanni* (Pierrot et Mezzetin) qui paraissent dans le prologue du *Divorce* (1688) de Regnard : « Les *zanni* sont *des types qui se transforment de mille manières;* parfois ils se présentent dans leur costume dûment arrêté par la tradition, mais parfois aussi ils se déguisent en chevaliers, en dames même, et plutôt que d'un déguisement, il s'agit là d'une vraie transformation (2) ».

On constate qu'il importe de bien s'entendre sur la nature des rôles ou types dénommés fixes, traditionnels, généraux, à masque et qu'une chose essentielle à retenir en ce qui les regarde, c'est qu'ils ne sont pas *fixés* en une attitude immuable. Au contraire. Une partie capitale de notre travail, redisons-le, consistera à les montrer qui se transforment à plaisir, se déguisent en toute espèce d'autres personnages, entrent dans toutes les professions ou dans toutes les « peaux ». Mais il est une autre observation préliminaire qu'il convient de formuler avant de commencer la revue de nos types fixes. M. Barberet ne voit pas en eux des types; il réserverait plutôt cette appellation pour les personnages de notre premier groupe, que nous avons qualifiés d'*individuels*, encore « qu'ils représentent des

(1) *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903, p. 42.

(2) *Ibid.*, p. 45. — Le mot de *zanni* désigne des niais de l'ancienne comédie italienne des farceurs des bouffons des valets.

caractères généraux, c'est-à-dire des traits communs à une collection d'individus ». Au fait, sa manière de s'exprimer est assez logique; néanmoins, nous préférons conserver l'épithète consacrée de *généraux* pour les personnages à masque tels qu'Arlequin, Pierrot, le Docteur. Ils sont *types* au sens défini dans notre Introduction et au sens habituel du terme : malgré l'extraordinaire multiplicité de ses emplois, Arlequin offre un caractère typique dans son essence fondamentale, essence qui est faite, comme nous l'indiquerons plus loin, d'éléments constitutifs relativement permanents : la poltronnerie, la gourmandise, la friponnerie, l'élasticité physique et morale. Il en va de même de ses compagnons de la Comédie italienne.

§ 1. — *Les types italiens.*

a) Vue générale.

La France a donc vu s'installer et vivre chez elle, durant des siècles, de ces personnages que l'on dit être de provenance italienne et qui lui ont apporté un genre dramatique universellement connu sous le titre de « comédie italienne ». L'Italie possédait, ainsi que chacun sait, une forme de pièce nommée *commedia dell' arte, all' improviso,* désignations que l'on a traduites : *comédie improvisée, à l'impromptu, à l'improvisade,* ou, *sur canevas.* Ce genre littéraire fut brillant au delà des monts pendant les XV[e] et XVI[e] siècles. Il était représenté par un personnel formé de quelques acteurs ou *personnages de caractère,* notamment « le docteur pédant et vide, le vieux marchand Pantalon, le capitan vantard de l'Italie espagnole, le niais Arlechino, Brighella le fourbe » ([1]). La France les accueillit avec d'autres amuseurs de même provenance. Elle leur prêta évidemment quelque chose d'elle-même. C'est ainsi qu'il

---

([1]) N.-M. Bernardin, *La Comédie-italienne en France et le Théâtre de la Foire.* Paris, édit. Revue Bleue, 1902, pp. 7-8.

se constitua, sur son sol, un théâtre que l'on appelle, avec plus ou moins de justesse, *italien*. Avec plus ou moins de justesse? Oui, car il y a là une « question à examiner », ou des distinctions à faire; elles seront faites en temps utile, mais, pour l'instant, il nous suffira d'observer que, petit à petit, la France s'est trouvée en possession de tout un ensemble de types qui ont répandu à profusion dans sa littérature, surtout sa littérature dramatique, la gaîté bruyante, l'esprit léger, la grâce ailée, la poésie aimable, l'entrain endiablé, la grosse plaisanterie et, aussi, la gauloiserie la plus décidée. Ils se nomment des noms illustres Pantalon, le Capitan, le Docteur, Arlequin, Brighelle, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Trivelin, Mezzetin, Scaramouche, Colombine, Isabelle, Pasquariel, etc... Ils ont un costume plus ou moins stéréotypé, et certains d'entre eux portent un masque (Arlequin, le docteur Balouard, Pantalon, Pasquariel). Leur costume, disons-nous, est plus ou moins stéréotypé; il a néanmoins subi des transformations au cours des temps, mais il présente une allure générale qui n'a point changé. L'attitude corporelle que prennent ces personnages dans leurs jeux dramatiques se conforme souvent, elle aussi. à une tradition (1).

Installés en France, ils n'ont pas eu qu'un seul et unique champ d'action, celui de la Comédie-Italienne de Paris, ainsi qu'on serait tenté de le croire quand on lit les vagues indications de beaucoup de nos histoires de la littérature. Ils ont triomphé pareillement aux Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, dans les théâtres des Boulevards, chez les montreurs de marionnettes, entre les fragiles montants des Guignols, aux Funambules, à la Comédie-Française, et encore dans quantité d'autres milieux d'art ou d'autres vulgaires lieux de plaisir et de rire.

(1) Sur ces points, consulter OSKAR KLINGLER, *Die Comédie Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi*. Strasbourg, Karl-J. Trübner, 1902, in-8°, pp. 128, 148-149 et 167; L.-HENRY LECOMTE, *Costumes de théâtre, 1600-1800;* PIERRE-LOUIS DUCHARTRE, *La Comédie italienne*. Librairie de France, Paris, F. Sant'Andrea, L. Marcerou et Cie, 1924, in-4°.

Les jours de gloire de ces triomphateurs datent surtout de l'Ancien régime, mais les XIXe et XXe siècles sont loin de les ignorer. Les planches de théâtre n'ont pas constitué leur seul domaine d'activité. Ils ont paru dans le roman, la poésie, la chanson et d'autres genres littéraires, comme la critique. Mais le théâtre reste leur royaume d'élection. Leur répertoire, presque exclusivement comique, parcourt toute la gamme du plaisant. En l'espèce, il offre de tout pour divertir ses publics : pièces jouées d'après canevas, vaudevilles à couplets, farces, parades, parodies, imitations burlesques, œuvres de tenue distinguée, assez distinguée pour que la Comédie-Française les reçoive, pièces à la *muette* ou à *écriteaux* (avec des cartons ou des écriteaux expliquant aux spectateurs la mimique des acteurs), opéras-comiques, ballets, pantomimes, divertissements exécutés par des marionnettes... Le répertoire, qui de la sorte s'élabore du XVIIe siècle à nos jours, est d'une étendue qui serait bien malaisément déterminable ou qui ne sera peut-être jamais déterminée. On ne s'imagine pas et l'on ne saurait presque pas évaluer le nombre des utilisations qui ont été faites de tels des personnages précités, le nombre des reprises qui en ont été essayées par des auteurs de tout genre et de n'importe quelle qualité. Les *Annales dramatiques* constataient en 1808 : « On pourrait donner l'analyse de mille à douze cents Arlequinades, mais elles exigeraient deux volumes, qui n'offriraient rien de neuf et d'intéressant. On sait que partout où il se trouve un *Arlequin*, il y a un *Gilles*, son éternel rival; on devine que Gilles, d'abord préféré par *Cassandre*, finira par être éconduit et cédera la place à *Arlequin*. C'est là le thème des mille et un canevas représentés en France, depuis l'établissement des Théâtres forains jusqu'à ce jour » [1]. Au moment où ce propos a été tenu, le moule aux arlequinades n'était pas encore

[1] *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres*, par MÉNÉGAULT DE GENTILLY, continué depuis le milieu du deuxième volume par BABAULT. Paris, 1808, in-8°, t. I.



usé. Il a continué à fonctionner; il a continué à produire de ces pièces dont peut-être l'intérêt est plus grand que ne le dit l'auteur des lignes précédentes. En effet, et à défaut d'un autre, ces pièces ont peut-être l'intérêt, assez rétrospectif ou historique, je le veux bien, de nous montrer les transformations bizarres et extraordinairement fréquentes que l'ingéniosité malicieuse des écrivains les plus divers ont imposées, par exemple, au prince de l'arlequinade, à Arlequin. Veut-on prendre une vue rapide de ses existences si variées? On n'a qu'à feuilleter ces catalogues aimés des bibliophiles et qui portent les noms célèbres de Soleinne et de Goizet-Burtal [1]. Le second ne fournit pas moins de cinq cent quatre titres à l'article *Arlequin*. Mais ces cinq cent quatre titres n'indiquent pas tout, non plus que les mentions rubriquées *Arlequin* dans les listes de Soleinne. Remarquez que le relevé Goizet-Burtal s'arrête à l'année 1867. En outre, pour être édifié sur toutes les vies littéraires de l'homme à la batte qui fut un homme universel ou indéfiniment métamorphosable, il faudrait chercher dans les deux précieux inventaires et dans beaucoup d'autres bibliographies de théâtre toutes les arlequinades qui ne sont pas signalées par le titre même de l'œuvre ou, si l'on veut, toutes les pièces dont le titre ne renferme pas le nom d'Arlequin. On le devine : le chiffre des exhibitions dramatiques de ce type populaire entre tous ne pourrait être fixé qu'au prix des plus laborieuses investigations, et encore le travail resterait-il forcément incomplet ou imprécis, car maintes productions de l'espèce sont perdues qui narraient quelque plaisante aventure de la « grande utilité » par excellence de la scène française.

La même observation serait à faire en ce qui concerne d'autres membres du personnel italien : Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles... Ne jugeons pas de leur importance par les apparences. Combien souvent ils se cachent sous des en-têtes où un œil, même très perspicace, ne s'aviserait pas de les chercher !

---

(1) Voir *Bibliographie*.

L'histoire littéraire de ces types italiens est si liée à la vie même des tréteaux où ils l'ont passée, que l'on ne peut guère, si l'on veut bien les connaître, se dispenser de parcourir, fût-ce même très rapidement, quelques provinces de leur royaume d'élection.

b) Les tréteaux des types italiens.

La Comédie italienne ou le Théâtre italien.

Dès avant 1550, des troupes de comédiens italiens franchissent les monts et se rendent en France pour interpréter leur répertoire « à l'improvisade », mais ce n'est que beaucoup plus tard (1660) qu'une compagnie de l'espèce se fixe à Paris pour de longs jours. On la voit qui, après avoir joué dans la salle du Petit-Bourbon, passe au Palais-Royal, dont elle occupe la scène alternativement avec celle de Molière. L'illustre comique français meurt, comme on sait, le 17 février 1673. Lulli obtient alors le Palais-Royal pour y continuer les représentations d'opéras. La troupe qu'avait dirigée le grand maître défunt fusionne avec celle, déjà ancienne, du Marais, et ce en vertu d'un rescrit de Louis XIV. De là résulte un nouvel établissement dramatique : celui qui s'érige rue des Fossés-de-Nesle (aujourd'hui rue Mazarine), vis-à-vis de la rue de Guénégaud. Les comédiens italiens y sont admis, c'est-à-dire qu'ils peuvent s'y exhiber alternativement avec la nouvelle troupe. En 1680, le Roi ordonne que cette troupe s'unisse à celle de l'Hôtel de Bourgogne de la rue Mauconseil (fondation de la *Comédie-Française*). Le dit Hôtel devenant libre, Louis XIV permet aux Italiens de le louer et d'y produire les spectacles qui sont de leur façon.

L'autorisation royale qui leur est ainsi accordée ne leur demeure acquise que pendant quelques années. Elle leur échappe à la suite d'un incident bien connu. En 1697, ils donnent une comédie intitulée *La Fausse Prude*, où M[me] de Maintenon croit se



retrouver et se sent raillée [1]. La Comédie-Italienne est fermée, et ses acteurs sont expulsés. Leur répertoire et leurs rôles passent aux Théâtres de la Foire (ou des deux Foires célèbres de Saint-Germain et de Saint-Laurent). On leur laisse reprendre leurs représentations en 1716. Mais d'autres difficultés et d'autres avatars les attendent au cours du XVIIIe siècle : ils ont maille à partir, notamment, avec l'Opéra-Comique, dont ils obtiennent pourtant la suppression en 1762, mais à la condition de recueillir dans leurs rangs six de ses principaux acteurs ; le renfort qu'ils reçoivent par là détermine, chez eux, le triomphe du genre des pièces à ariettes qui se sont appelées plus tard opéras-comiques. La Comédie-Italienne devient ainsi une véritable scène lyrique et, vingt ans après, son personnel est tout entier français : ou plutôt, en 1780, il ne subsiste de son ancien monde d'interprètes italiens que le seul mais grand artiste nommé Carlin (Charles-Antoine Bertinazzi). Transformée de la sorte, la Compagnie abandonne, en 1783, la salle de l'Hôtel de Bourgogne de la rue Mauconseil et elle s'installe dans un nouveau théâtre construit sur des terrains appartenant au duc de Choiseul (emplacement actuel de l'Opéra-Comique, boulevard des Italiens). Une troupe rivale, troupe d'opéra-comique, lutte ensuite contre elle sous les titres de Théâtre de Monsieur et de Théâtre Feydeau. Vers 1790, la Comédie-Italienne prend le nom de Théâtre Favart. Ensuite, les deux troupes se réunissent pour n'en plus former qu'une, qui joue dans la salle du Théâtre Feydeau et qui prend l'appellation officielle de Théâtre de l'Opéra-Comique (1801). Après cette fusion, ainsi qu'on l'a dit, « la Comédie-Italienne, dont le nom, depuis longtemps déjà, était passé en quelque sorte à l'état de fiction historique, a cessé complètement d'exister. Scaramouche, Pantalon, Arlequin, Pierrot, Mezzetin, Trivelin, Cassandre, Isabelle, Colombine... cèdent définitivement la place à un

(1) E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*. Paris, Berger-Levrault, 1880, in-8°, I, p. xxiv, dit que la pièce ne fut qu'annoncée et qu'elle ne fut pas jouée.

monde nouveau et perdent jusqu'au nom collectif qu'ils avaient rendu si fameux »([1]). Ils gardent cependant leur nom individuel et une sorte d'activité personnelle. Leur famille ou leur foyer central n'existe plus, mais ils continuent à vivre dispersés dans la littérature française.

Au risque d'anticiper sur l'objet des chapitres suivants, il nous faut bien indiquer avec quelque détail ce que nous entendons par cette continuation. Les mots Comédie-Italienne — on vient de l'observer — désignent à la fois un genre de production dramatique, une série de troupes italiennes, italo-françaises et françaises, divers théâtres ou bâtiments qui ont servi à leurs jeux, un ensemble d'acteurs de caractère, et même aussi des procédés scéniques qui leur sont propres. Néanmoins, c'est un Tout. A la fin de l'Ancien Régime, la désagrégation, la dispersion se produit. La Comédie-Italienne cesse de constituer un groupe d'acteurs à traditions, d'*associés de gloire* qui se tiennent unis en vue de représentations offrant un même caractère général. Elle n'est plus une *chambrée* d'artistes scéniques, un consortium d'interprètes liés par des intérêts communs et jouant ensemble un répertoire établi d'après des données plus ou moins fixes. Les artistes, les interprètes ne possèdent plus leur maison; ils ont fini d'être une raison sociale. Toutefois les personnages, les *masques*, les rôles qu'ils ont été jusqu'alors (et qu'ils ont été tant de fois) vont leur survivre. Les personnages, les masques, les rôles dits Arlequin, Pierrot, Colombine, Isabelle, Pantalon, Cassandre et autres continueront d'exister comme des créations littéraires toujours utilisables, mais ils existeront, ils survivront épars, disséminés dans l'air, dans l'espace. Tel d'entre eux, Pierrot, restera même en pleine activité. C'est un germe toujours fécondable. Il arrivera, en outre, que la bande joyeuse d'autrefois, si fortement organisée, se reconstituera pour certaines circonstances. Nous voulons dire que,

---

([1]) ARTHUR POUGIN, *Dictionnaire historique et pittoresque du Théâtre et des Arts qui s'y rattachent*. Paris, Firmin-Didot, 1885, gr. in-8°, p. 218.



semblables à des impresarios de théâtre, des écrivains reformeront la troupe et qu'ils en livreront le spectacle à des amateurs d'art. Ainsi feront Théophile Gautier dans le *Pierrot posthume* (en collaboration avec Siraudin), le *Capitaine Fracasse;* Théodore de Banville dans les *Odes funambulesques*, le *Baiser;* Albert Giraud dans *Pierrot lunaire, Pierrot Narcisse.* Ainsi feront beaucoup d'autres. Mais les types italiens, que ranime la verve poétique du XIXe siècle, paraissent être des portraits sortis de leur cadre ou de leur tableau de famille. Ils ne vivent plus de leur vie collective de jadis. Le public qui les admire désormais n'est plus lui-même cette collectivité dont nous essaierons d'évoquer l'attitude et l'état d'âme dans notre histoire d'Arlequin. Il n'est plus cette masse de gens habitués à une sorte de divertissement particulier (la comédie italienne!), de gens qui *savent* et qui, le regard éveillé, souriant, connaisseur, suivent les faits et gestes de l'homme au masque noir et à la batte agitée, un homme qui leur est familier et dont ils ont déjà vu tant de manifestations et d'exhibitions « traditionnelles » sur des scènes spéciales ou *ad hoc.* Pour ces gens, les masques italiens, c'était aussi une masse, un groupe. D'autre part, nos rassemblements, nos regroupements de l'époque contemporaine ont un peu l'allure de résurrections artistiques. Leurs auteurs s'appliquent à une espèce d'archéologie littéraire, de littérature savante et qu'on pourrait presque appeler *à la manière et en marge des vieux livres.* Les personnages qu'ils remettent sous nos yeux sont assez fréquemment détournés de leur sens primitif ou de leur genre essentiel qui est le théâtre. Nous verrons ailleurs comment, surtout avec Pierrot, la Comédie italienne s'est en quelque sorte répandue dans la poésie lyrique au XIXe siècle. Enfin, après l'Ancien Régime, l'usage des interprètes attitrés, des spécialistes qui détiennent des rôles — cet usage si caractéristique des temps antérieurs à 1800 — n'existe plus qu'exceptionnellement. Toutefois, s'il est exceptionnel, il peut encore être pratiqué très glorieusement : il l'a été avec Deburau, dont le Pierrot rappelle les meilleures transformations de la *Commedia dell' arte.*

Mais il est temps de retourner à celle *Commedia dell' arte*, au vieux jeu dramatique tel qu'on l'exécuta dans les jours où sa provenance méridionale était encore toute sensible. Quelle langue parlaient ses premiers exécutants (nous entendons : ses exécutants qui s'exhibent sur des tréteaux de France)? D'abord l'italien, mais de bonne heure, et déjà aux environs de 1600, ils ont dû intercaler du français dans leur répertoire. Ce n'est pourtant qu'en 1682 qu'apparaît, avec Nolant de Fatouville, une œuvre rédigée dans la langue de leur pays d'adoption. Mais celle de leur pays d'origine ne sera pas abandonnée; elle restera mélangée, à plus ou moins forte dose, au français, lequel en arrive bientôt à composer l'essentiel du dialogue, — un dialogue en partie improvisé et que mettent en valeur des plaisanteries, des poses, des cabrioles, des *lazzis* ayant cours dans leur monde. Ces manières de dire et de faire rire se modifient petit à petit. Le XVIIe siècle est « l'époque des pièces à canevas, où l'improvisation, les lazzis, les jeux de scène tenaient une large place. A partir de la réouverture de 1716, les canevas deviennent très rares, comme aussi les pièces mêlées d'italien et de français; les pièces entièrement écrites en français leur succèdent; dans celles-ci, l'improvisation n'a plus aucune place ». Ainsi s'exprime Gustave Larroumet (1); peut-être exagère-t-il en ce qui regarde la disparition du comique *à l'improvisade*. Mais, en fait, on constate que les collaborateurs du théâtre d'Evariste Gherardi (un théâtre qui appartient à la fin du XVIIe siècle) ne sont guère que des Français : Nolant de Fatouville, Regnard, Delosme de Montchesnay, Palaprat, Dufresny, Mongin, Boisfran, Le Noble, etc. (2). Durant le XVIIIe siècle, les nouveaux

(1) Lettre citée par FRANCISQUE SARCEY, *Quarante ans de théâtre*. Paris, Librairie des *Annales politiques et littéraires*, 1900, II, p. 273.

(2) KLINGLER, *Die Comédie-Italienne*, pp. 160 et 200-201; PIETRO TOLDO, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1903, p. 41; LOUIS MOLAND, *Molière et la Comédie italienne*. Paris, Didier, 1867, in-12, pp 313-314 : « En réalité, le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne est une scène française, une scène de genre, comme nous disons aujourd'hui. La troupe ne joue presque plus rien de son répertoire national... » — Sur la manière dont l'italien et les pièces à canevas se maintiennent encore au XVIIIe siècle, voir CAMPARDON, *Les Comédiens du Roi*, I, pp. XLII-XLIV.

fournisseurs du répertoire dit italien ne diffèrent pas de leurs devanciers par leur nationalité : Fuzelier, Lesage, Dorneval, Piron, Brugière de Barante, Delisle de la Drevetière, Favart, Boissy, Fagan, Marivaux, D'Allainval, Beauchamps, Vadé, Florian... Vers le milieu de ce siècle, le nom de Comédie-Italienne appliqué à la maison dont nous avons esquissé l'histoire et dont on voit le caractère si français ne se justifiait plus beaucoup assurément (1). D'ailleurs, elle ne comptait plus dans son personnel, en 1780, qu'un sujet de nationalité italienne : c'est Carlin, déjà cité ; mais nous l'avons dit aussi : il était de marque.

Les Théâtres de la Foire, du Palais-Royal et du Boulevard du Temple.

L'expulsion des Italiens en 1697 profita surtout aux théâtres des Foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Mais ces théâtres ne remplacèrent pas les tréteaux disparus; aussi bien d'ailleurs, ces tréteaux ne disparurent-ils que temporairement. D'autre part, à Saint-Germain et à Saint-Laurent, les comédiens eurent la vie dure pendant le XVIIIe siècle. Leur histoire est, en grande partie, l'histoire de leurs démêlés avec les scènes privilégiées (l'Opéra, la Comédie-Française et les Italiens rétablis en 1716) et celle des ruses qu'ils déployèrent pour échapper aux interdictions qui leur défendaient ou de parler, ou de chanter, ou de dialoguer. D'où leur répertoire de facture italienne, avec telles pièces qui ne sont que des scènes détachées, des pièces en monologues, à la muette et en écriteaux, pour marionnettes; d'où leur art « de dialoguer en monologuant, de chanter en restant bouche close, et de jouer des pièces qui juridiquement n'en soient pas » (2).

La Révolution leur fut fatale. Le public se transporte de plus

(1) A. Pougin, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 214.
(2) P. Toldo, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1902, p. 405.

en plus vers des « centres de plaisir » qu'antérieurement il fréquentait déjà : le Palais-Royal, qui était en pleine renommée vers le milieu du XVIII[e] siècle, et le Boulevard du Temple, dont la vogue commence alors.

Les Marionnettes et les Guignols.

A Paris, des théâtres de marionnettes s'érigent dès la fin du XVI[e] siècle; mais pour que les spectacles dont ils détiennent la spécialité conquièrent vraiment des succès populaires, il a fallu l'acclimatation en France des types de la Comédie Italienne : Arlequin, Trivelin, Cassandre, Colombine, etc., types dont le nombre s'est renforcé grâce au concours de personnages d'invention française comme, par exemple, Mère Gigogne. Le XVII[e] siècle est pour les acteurs en bois une époque déjà de réel éclat. L'âge suivant les élève plus haut encore dans l'estime des masses et même du beau monde, car on cite des princes et de riches particuliers — tels le duc du Maine à Sceaux et Voltaire à Cirey — qui ont édifié chez eux des tréteaux pour *pupazzi* (1). Le XIX[e] siècle a connu le même genre de divertissement. Des lettrés s'y sont intéressés. La célèbre « dame de Nohant », George Sand, et son fils Maurice furent des organisateurs de grand renom dans l'histoire des marionnettes. Celles-ci ont amusé les spectateurs raffinés du Chat-Noir et d'autres théâtricules en faveur dans des temps récents. Mais, de nos jours, elles ne servent plus guère qu'à distraire les habitués des petits décors en plein vent, aux Champs-Élysées, aux Tuileries, au Jardin du Luxembourg et dans quelque autre endroit de Paris, où les jeunes amateurs de littérature scénique se donnent rendez-vous. Ni la capitale, ni la province d'ailleurs ne se glorifient plus de posséder des montreurs réputés à la façon de jadis : Brioché, Pierre et François Dattelin, François Aubry, Alexandre et Jean Bertrand, Tiquet, Michu de Roche-

(1) LEMERCIER DE NEUVILLE, *Les Marionnettes*, revendique l'invention de ce terme.

fort, Gillot, Dolet, La Place, Francisque, Nicolas Bienfait (père, fils et petit-fils), Servandoni, Nicolet (aîné et cadet), Bouvrault, Levasseur, Audinot, Séraphin, Caron, etc. Elles n'ont pas davantage les lieux de montre décorés de noms et d'enseignes qui furent illustres comme ceux de la Troupe royale des Pygmées, du Jeu des Victoires, des Grandes Marionnettes du sieur Alexandre Bertrand ou de Francisque, des Marionnettes étrangères, des Grands Danseurs du Roy, des Comédiens praticiens français, des Fantoccini italiens, des Porenquins, des Lilliputiens, des Bamboches d'Audinot...

En ces lieux, on montait, on jouait des opéras-comiques, des vaudevilles, des parodies que fabriquaient pour les petites troupes de bois des auteurs en vue et notamment les fournisseurs de la Comédie-Italienne. C'est ainsi que leur répertoire était alimenté par Lesage, Fuzelier, Dorneval, Favart, Piron, Valois d'Orville, Caron, Sergillière, Nougaret... Nos types populaires y eurent donc les honneurs de l'exhibition : Polichinelle, Dame Gigogne, Arlequin, Pierrot, Léandre, Colombine et autres.

Présentement, c'est Polichinelle qui passe pour la marionnette essentielle. Il est resté d'ailleurs le plus populaire des acteurs mécaniques, mais sa grande popularité n'a plus l'occasion de se déployer que sur des tréteaux pour enfants. Dans ce monde au rire facile, il n'a pas cessé de provoquer la joie par ses coups de bâton (et ceux qu'on lui administre), par sa grosse gaieté, par ses lazzis et par sa voix enrouée et nasillarde.

Mais qui dit Théâtre de Marionnettes et Polichinelle dit Guignol et pantins. Est-ce la même chose? Pas tout à fait [1]. Guignol constitue en réalité une création indépendante des théâtres de marionnettes, mais il a fini par confondre son genre et ses intérêts avec les leurs. Ce nom désigne un théâtre de marionnettes pour bambins, mais un théâtre qui a ses procédés

---

[1] « Nos théâtres de marionnettes des Tuileries et des Champs-Élysées ont pris indûment le titre de théâtre Guignol. » A. Pougin, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 410.

à lui : il est sans fils et moins compliqué que les scènes qui ont reçu le brillant personnel en bois que leur fournissait la Comédie Italienne. Ses origines le différencient également de ces dernières scènes. Elles sont françaises ou, pour être plus exact, lyonnaises. La ville des canuts, des ouvriers en soie, lui servit de berceau. C'est à Lyon que le joyeux montreur Laurent Mourguet donna la vie et l'essor à la marionnette Guignol, qui remplaça, dans son théâtricule, la marionnette Polichinelle dont il avait d'abord fait usage. La création date des dernières années du XVIII[e] siècle. Elle a beaucoup fructifié, comme on sait. Dès le début du siècle suivant, Paris avait son Guignol. Il en a eu bien d'autres depuis, et d'autres villes de France en ont aussi possédé. On en connaît le personnel ordinaire : Guignol, un bon cœur, mais une tête vive; il aime le vin et le rire (rire salé trop souvent); il se dispute volontiers avec sa femme, son « proprio », le commissaire et les voisins. Il a pour ami et complice le savetier Gnafron. A ce monde qui est le premier monde de Guignol ou son fond essentiel, d'autres types se mêlent : Polichinelle en fait partie, avec, par exemple, Cassandre, Scapin et l'une ou l'autre vedette des tréteaux dits italiens, ou bien encore un personnage quelconque de n'importe quel répertoire.

*
* *

Les acteurs des Guignols parlent par la voix d'un autre. En règle générale, c'est par leur organe propre et réel que les types italiens s'expriment : ils sont des acteurs parlants. Mais ils ont aussi formulé leur pensée par signes; ils ont été pantomimistes, soit par goût (et en vertu du goût et du désir des auteurs qui leur composaient des rôles), soit par nécessité (lorsque la réglementation tracassière des théâtres d'autrefois forçait les gens de lettres à remplacer le texte par le geste). Sur toutes les scènes indiquées plus haut, la pantomime a donc rencontré une vogue naturelle ou un cours forcé; mais, spontanée ou imposée, elle a été un genre très aimé. Tous nos personnages convention-

nels l'ont pratiqué. Les succès en l'espèce ont été particulièrement brillants pour certains d'entre eux au XIXe siècle sur les planches des *Funambules*.

Les Funambules.

L'histoire ci-dessus contée de la Comédie-Italienne porte essentiellement sur les XVIIe et XVIIIe siècles. Mais on l'a vu, le XIXe pourrait fournir à cette histoire un chapitre additionnel qui ne manquerait pas d'intérêt. Néanmoins, après la Révolution Française, Arlequin et les siens ne disposent plus de tréteaux particuliers, sauf aux Funambules (1816-1862). Ils apparaissent encore sur toute espèce de scènes; ils se mêlent à toutes les sociétés ou à toutes sortes de gens sur ses scènes, mais il n'y a plus guère que les Funambules qui forment pour eux un « milieu » (1).

* * *

L'énumération des théâtres de la *Comédie-Italienne*, de *la Foire*, du *Palais-Royal*, du *Boulevard du Temple*, des *Marionnettes*, des *Guignols*, des *Funambules*, n'épuise pas la liste des champs d'action où les types italiens ont opéré sous l'Ancien Régime et après 1800. Bien d'autres lieux de représentation seraient à mentionner. Beaucoup d'entre eux obtiendront d'ailleurs des citations dans les études spéciales qui seront consacrées à Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles, ainsi qu'à leurs « amis » du répertoire français comme le valet Crispin (2).

---

(1) Le titre de *Funambules* a été repris par d'autres théâtres.

(2) Voir surtout l'exposé des métamorphoses d'Arlequin : chap. II, 8e partie, IV.

c) Ce qu'il faut entendre par rôles fixes ou traditionnels : la part de création des acteurs qui les jouent.

Après l'examen des tréteaux, celui des rôles conventionnels et des acteurs qui les détiennent.

Rôles et acteurs (ose-t-on l'écrire ou s'exprimer ainsi, tant la chose va de soi ?) ce sont toujours des sujets connexes. Mais en la circonstance présente, ils le sont plus que jamais ; ils sont unis au point de n'en former qu'un. Tel est au reste le principe de la Comédie Italienne : chaque acteur y fait toujours le même personnage et il s'identifie avec lui. Il y a plus : les rôles ne se conçoivent pas, ou ils ne paraissent pas exister sans les exécutants. S'il fallait expliquer de façon simple à des profanes, à des lecteurs non initiés, le phénomène littéraire d'espèce spéciale que nous avons ici, le mieux serait de dire : parmi les acteurs, il s'en est rencontré un qui a versé sa personnalité dans Arlequin ; un autre a voulu devenir Pantalon et n'être que cela ; un troisième s'est fait Scaramouche, un quatrième Trivelin, et ainsi de suite. Ces acteurs, ayant adopté le rôle et le nom y afférent, remplissent *l'emploi* plus ou moins longtemps et, quand ils y renoncent ou lorsqu'ils meurent, ce rôle, cet emploi est repris par d'autres et continué dans l'esprit de la création.

Une sorte d'autre principe de la Comédie Italienne est que la troupe chargée de la représenter se limite à un certain nombre, nombre restreint, de caractères, de masques, d'acteurs. Selon Angelo Constantini, cette troupe doit se composer de deux amoureux, de trois femmes, savoir deux pour le sérieux, et l'autre pour le comique ; d'un *Scaramouche,* Napolitain ; d'un *Pantalon,* Vénitien ; d'un *Docteur*, Bolonais ; d'un *Mezzetin* et d'un *Arlequin,* tous deux Lombards ([1]). En tout, on le voit,

([1]) *Vie de Scaramouche.* — Le même texte est reproduit par Pougin, *Dictionnaire du Théâtre,* p. 208, avec ces indications additionnelles : Vers 1660, « la troupe



une dizaine de personnes, et l'indication se rapporte aux environs de 1660. Le répertoire de Gherardi (fin XVII[e] siècle) comprenait Arlequin, Mezzetin, l'Amoureux (dont les noms sont Ottavio, Orazio, Flavio, Léandre, Cinzio del Sole, Aurelio, Lelio), Pantalon, le docteur Balouard, Pierrot, Isabelle, Colombine, Marinette, Scaramouche, Pasquariel, Gradelin, Polichinelle (en tout 13, mais ces deux derniers comptent à peine). Dans son *Histoire du Théâtre italien,* parue en 1769, Desboulmiers déclare : « Les auteurs de l'ancienne Comédie Italienne *étoient* [je souligne cet imparfait] l'Arlequin, le Pantalon, le docteur Scapin, le Beltrame, le Capitan, Scaramouche, le Giangurgolo (1), le Mezzetin, le Tartaglia, le Polichinel et le Pierrot ». Il ajoute : « Les quatre premiers nous sont restés, tous les autres sont disparus de dessus la scène, et le peu de faveur où la Comédie Italienne, proprement dite, se trouve à présent, ne laisse pas présumer qu'ils puissent jamais reparaître » (2). Il se trompe singulièrement pour Polichinelle et Pierrot. Quant à Beltrame, le Capitan, Scaramouche, Mezzetin, il avait tort aussi de leur prédire une aussi radicale disparition.

Dans le tableau de la troupe qui nous est transmis par Angelo

---

italienne comprenait dix personnes, nombre indispensable, ainsi que dans sa *Vie de Scaramouche* nous l'apprend Mezzetin, en les dénombrant ainsi : trois femmes, dont deux pour le sérieux et une pour le comique (c'était Brigida Bianchi, dite Aurelia, Ursule Cortezza, dite Eularia, et Patrice Adami, dite Diamantine); un Scaramouche napolitain (Fiorilli); un Pantalon vénitien (Tori); un Docteur bolonais, *il Dottor Baloardo* (Costantino Lelli); un Trivelin (Locatelli); enfin, deux amoureux, Valerio (Bendinelli) et Ottavio (Andrea Zanotti) ». — Voir aussi MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne,* p. 266, et DUCHARTRE, *Comédie Italienne,* p. 62 : « Le nombre des acteurs et actrices était de douze en moyenne, de façon à composer cet ensemble, type des grandes troupes de la Renaissance et du XVII[e] siècle. » — Pour les troupes qui ont fonctionné en Italie, voir aussi DUCHARTRE, pp. 69-82.

(1) Giangurgolo (c'est-à-dire Jean Grand'Gueule) est un type de Capitan issu de Calabre : il est amoureux, affamé et vaniteux.

(2) *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769.* Paris, Lacombe, II, p. 19. — *Le Calendrier historique des Théâtres,* à la date de 1751, cite « le caractère des principaux rôles des comédies italiennes : Arlequin, Pantalon, Scapin, le Docteur, Scaramouche, Mezzetin, Pierrot ».

Constantini, on remarque des espèces d'indications géographiques ou ethniques : Scaramouche, Napolitain; Pantalon, Vénitien, le Docteur, Bolonais; Mezzetin et Arlequin, Lombards. Au sujet de ces provenances, un critique attire l'attention sur leur effacement ultérieur dans le pays de France qui a réservé l'accueil qu'on sait à cette bande d'amuseurs : « En leur origine, les masques avaient des traits locaux et professionnels qui en particularisaient la généralité ». C'est ainsi que Pantalon Vénitien était marchand; le Docteur Bolonais était docte en sciences juridiques; Arlequin de Bergame avait un tempérament de paysan; Scaramouche joignait à sa qualité de Napolitain celle d'aventurier. « Napolitain aussi, et plus ou moins mâtiné d'Espagnol, le Capitan, qui, sans être aussi grand seigneur qu'il prétendait, était gentilhomme et riche. » Mais le même critique fait observer qu'en France, « ces traits d'origine et de condition ont passé inaperçus et se sont transformés en qualités générales. Le Capitan n'est plus que vanité et poltronnerie; Scaramouche, que fourberie et impudence; Brighella n'est plus que le valet insolent et rusé; Arlequin, le valet naïf et balourd; le Docteur devient le pédant en toute philosophie et belles-lettres, et Pantalon est la vieillesse morose, avare et dupe. Lorsque les auteurs italiens modifient en France les types primitifs, c'est pour en varier et en accuser la signification générale : ainsi se transforment Trivelin et Arlequin. En dépit des dialectes et des costumes par où continue longtemps de se révéler l'origine locale de plus d'un *masque*, le spectateur français ne voit et ne peut voir que des expressions générales de la sottise ou de la ruse, du libertinage ou de l'avarice, toute une éternelle humanité individualisée gracieusement par la fantaisie ou l'observation personnelle de l'acteur » (1).

Dans un théâtre qui « typifiait » de la sorte certains aspects

---

(1) Gustave Lanson, dans sa remarquable étude sur *Molière et la Farce* : Revue de Paris, 1er mai 1901, pp. 146-147.



généraux de l'éternelle humanité, l'acteur, avec son art d'observation personnelle, prenait donc une place de tout premier plan. Le rôle et le nom du rôle s'attachaient à son être physique et moral comme une propriété individuelle. C'est ainsi qu'au XVII[e] siècle on disait indifféremment Tiberio Fiorilli et Scaramouche, parce que Fiorilli jouait très souvent et très bien le rôle du « Scaramuccia » italien. Ce rôle, il ne l'avait pas inventé, mais il l'avait marqué d'une empreinte à lui; il l'avait transformé; il lui avait donné une extension considérable et une grande souplesse d'attitudes scéniques : « En Italie, écrit Riccoboni, ce personnage n'avait jamais d'autre caractère que celui du Capitan, mais en France il fut tellement goûté qu'on le mit à toutes les sauces » (1). Il en perdit même presque toute sa signification symbolique et durable. Quoi qu'il en soit, Scaramouche et Fiorilli étaient deux personnes fondues en une. Pareillement, la femme de Fiorilli, laquelle entra au théâtre pour tenir l'emploi de soubrette sous le nom de Marinette, n'était connue que par ce nom (2). De pareils usages, répandus dans le public, indiquent bien à quel point le nom est devenu l'étiquette de l'emploi et ils montrent non moins bien comment l'interprète s'est uni en une espèce d'union hypostatique avec le rôle interprété. Aussi ce même public, entendez le monde des gens de théâtre et des habitués de spectacles, parle-t-il du Scaramouche, de l'Arlequin, de la Colombine, du Pierrot de la troupe, « sans s'enquérir de la personnalité de l'acteur ou de l'actrice habituée à paraître sous cette désignation » (3), sans reporter sa pensée sur les individus réels, *matériels,* qui ont coutume de jouer Scaramouche, Arlequin, Colombine, Pierrot. Un tel langage désoriente quelque peu certains lecteurs d'au-

(1) MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne,* pp. 165 et 169.

(2) *Histoire de l'Ancien Théâtre italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'année 1697.* Paris, Lambert, 1743, pp. 11, 12, 14 et suiv.; *Dictionnaire des Théâtres de Paris.* Paris, Lambert, 1766, IV, p. 10.

(3) JULES GUILLEMOT, *Revue Bleue,* 7 janvier 1893, p. 2.

jourd'hui, qui, lorsqu'ils pénètrent dans l'atmosphère littéraire d'autrefois, éprouvent quelque difficulté à s'y retrouver, à faire la distinction entre la vie et la fiction. Ils ressentent quelque surprise lorsque, dans des textes vieux de plus de deux siècles, ils voient apparaître des relations de ce genre : « Le 2 novembre 1688, les Comédiens Italiens ont joué pour la première fois une comédie italienne intitulée : *La Folie d'Octavio*. Celui qui représente *Octavio* est un jeune homme qui fait le personnage d'Amant. Il est le fils de *Gradelin* et frère de *Mézétin*. » (Or, Gradelin s'appelait de son vrai nom, dans la vie, Constantin Constantini; Mezzetin était Angelo Constantini). Autre signalement de même espèce : « *Octave* [alias : Jean-Baptiste Constantini] succéda à *Aurelio* [Bartholomeo Ranieri] dans l'emploi de second amoureux jusqu'en 1694, qu'il devint le premier, lorsque *Cinthio* quitta le rôle pour prendre celui du Docteur » (1).

L'identification se marque encore par d'autres témoignages non moins singuliers. Nous y constatons qu'un acteur type d'un théâtre est demandé par la direction d'un autre théâtre et lui est expédié ainsi qu'on le ferait d'une marionnette type. Ou bien, ces témoignages nous permettent d'assister à une transmission de rôle, laquelle s'opère à la façon d'une transmission de pouvoirs avec ou sans les insignes spéciaux attachés à la charge. L'histoire anecdotique de la littérature du XVIIe siècle nous rapporte, à ce propos, le détail instructif que voici : Jean-Dominique Biancolelli fut appelé d'Autriche en France par Mazarin pour y jouer « le personnage d'Arlequin, qu'il avait adopté en Italie et qu'il garda toute sa vie en France; le jeu naturel de ce comédien parut même l'emporter sur le jeu plein d'art, mais un peu forcé, de Trivelin [emploi tenu par Domi-

(1) *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, IV, p. 10. — A voir des textes curieux dans la revue DOCUMENTS D'HISTOIRE, 1911, pp. 525-527 : *Louis XIII et la Comédie Italienne.*

nique Locatelli] ([1]). Cependant, celui-ci, tant qu'il vécut, conserva l'emploi de premier comique et Biancolelli ne joua que le second, excepté dans les cas d'absence ou de maladie de Trivelin; alors il prenait la place et on l'annonçait sous le nom d'Arlequin ([2]) ». La même histoire conte aussi : Après la mort de Dominique Biancolelli, Angelo Constantini « reçut l'habillement et le masque d'Arlequin, caractère qu'il joua sous le nom de Mezzetin. Comme il était, quoique très brun, d'une figure gracieuse et qu'il avait plu infiniment jusqu'alors à visage découvert, le public lui marqua que, s'il continuait de porter le masque d'Arlequin, on perdrait en lui un acteur très varié, en un mot, une espèce de protée. Angelo Constantini continua cependant de remplir l'emploi qu'il avait pris après la mort de Dominique et ne le quitta que lorsque Gherardi (fils de Flautin) eut joué le rôle d'Arlequin et que cet acteur fut agréé du public; alors il ne joua plus qu'à visage découvert, ce qu'il continua jusqu'à la suppression de ce théâtre ([3]) ».

A lire ces notes, relatives à la nature de la personnalité qu'un acteur prenait aux yeux du public, on s'imagine aisément jusqu'à quel point le port constant du même costume et la répétition des mêmes gestes comiques intervenaient aussi pour compléter l'identification entre l'homme et le rôle ([4]). Arlequin, par

---

([1]) L'acteur Jean-Dominique Biancolelli, né à Bologne en 1640, qui parut en 1660 à la Comédie-Italienne à Paris, en 1661 sous le masque d'Arlequin, et qui mourut en 1688, est souvent appelé Dominique I, — désignation qui le distingue de son fils Pierre-François Biancolelli, ou Dominique II (1680-1734), qui tint aussi les Arlequins et qui débuta à la Comédie-Italienne en 1717 par le rôle de Pierrot dans la *Force du Naturel* de Fréret.

([2]) *Histoire de l'Ancien Théâtre italien*, p. 59.

([3]) *Histoire de l'Ancien Théâtre italien*, pp. 84-85. Cf. d'autres détails du même genre, pp. 69-70, 73 et 79. Pour l'invention du rôle de Mezzetin, voir aussi d'ORIGNY, *Annales du Théâtre italien*. Paris, Duchesne, 1788, in-8°, I, pp. 20-21.

([4]) Un rapprochement serait à faire entre les pratiques italo-françaises et celles des tréteaux de l'atellane. On pourrait, à propos de la question que nous traitons, reproduire les réflexions de M. Gustave Michaut sur l'importance du costume et de la physionomie dans les jeux scéniques de caractère populaire : « Nous ne dirons pas avec Mommsen que le masque, dans l'atellane, a imposé le type, mais,

exemple, apparaissait avec presque toujours le même vêtement bariolé, le même masque, la même batte. Presque toujours? Oui, car, ainsi qu'on le verra plus tard, la règle souffre des exceptions. D'un autre côté, on l'a vu, l'accoutrement stéréotypé n'était pas une propriété rigoureusement et totalement réservée au détenteur habituel d'une spécialité scénique. Trivelin (Dominique Locatelli) jouait sous l'habit et le masque d'Arlequin, mais il ne portait pas de batte [1].

On a pareillement observé qu'un emploi, un rôle ne restait pas figé dans un cadre immuable et sans être susceptible d'aucune évolution, qu'un acteur, si original fût-il, n'immobilisait pas à jamais par son talent le caractère qu'il avait imprégné de sa personnalité. Ce caractère se modifiait en quelque mesure dès qu'il passait dans l'âme d'un autre artiste apte à le *différencier* [2]. Nous constaterons la même chose dans la carrière de valet de comédie du répertoire classique français, dans la carrière d'un Crispin, d'un Mascarille ou d'un Scapin. Ses divers interprètes, Rosimond, Raisin cadet, La Thorillière, Armand, Préville, Dugazon, Monrose père, Samson, Regnier,

---

au contraire, en renversant les termes, que les types ont imposé le masque. Il y avait des personnages traditionnels doués d'un caractère particulier ou plutôt de vices et de ridicules particuliers. Leur apparence physique elle-même s'était peu à peu fixée et individualisée : chacun d'eux était reconnu dès son apparition sur les planches [reconnu grâce à leur costume, à leur physionomie grotesque, à une particularité physique]... Pour que des acteurs différents pussent représenter ces mêmes types permanents et individualisés, ils n'avaient qu'un moyen, en prendre le masque. » *Histoire de la Comédie romaine. Sur les tréteaux latins.* Paris, Fontemoing, 1912, in-8°, pp. 246-248.

(1) *Histoire de l'Ancien Théâtre italien,* p. 27.

(2) M. Duchartre écrit dans la *Comédie Italienne,* p. 143 : « Le bon improvisateur a toujours accolé, marié sa propre personnalité à celle de son personnage, de façon à le *recréer.* S'il en avait été autrement, chacun des personnages traditionnels se serait rapidement figé, aurait vieilli, persisté peut-être dans une espèce de coma, mais aurait fini par mourir au bout de deux générations. La vie, au théâtre même, est une transformation rapide et perpétuelle; la Comédie Italienne et ses *caractères* n'ont vécu si longtemps que parce qu'ils se sont perpétuellement transformés, tout en restant de la même race. »



Coquelin aîné, Georges Berr, ont su le faire « divers et ondoyant ». Il est pourtant resté une figure type.

D'autre part, on a remarqué qu'un acteur à masque ne s'emprisonnait pas non plus, pour toute son existence de scène, dans une spécialité déterminée.

Les échanges de rôles chez les titulaires des emplois de Trivelin et Mezzetin nous l'ont déjà montré. Un transfert du même genre a été relevé dans notre notice sur le nom vieilli de Lubin. Nous avons assisté alors à une opération qui nous fait voir que les nécessités locales ou temporaires du monde des théâtres n'étaient pas étrangères à de telles substitutions d'emplois. C'était à propos de Florian et de ses arlequinades. L'aimable écrivain, on s'en souvient, disait dans l'Avant-Propos de ses œuvres éditées en 1789, que ses Arlequins pouvaient supporter une interprétation par des Lubins. Son contemporain, le Prince de Ligne, dans les *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, nous fournit également une attestation instructive sur le fait qu'un rôle conçu pour une catégorie d'acteurs types est susceptible d'être tenu par une classe voisine ou apparentée : « Les Arlequins de Marivaux se jouent souvent en Crispins. C'est ainsi que j'ai vu réussir très bien les *Jeux de l'Amour et du Hasard* » [1]. Crispin est un type de valet qui n'appartient pas à la *commedia dell' arte,* mais, pour l'allure, le jeu, les utilisations qui ont été faites de son être « divers et ondoyant » ou plutôt apte à la diversité et à l'ondoyance des pièces à transformations, il pourrait être rangé dans le personnel de la Comédie Italienne en France. Le Prince de Ligne le place donc dans les rôles tout faits, — rôles de valets, — mais il ajoute, qu'à son avis, ce caractère « n'irait pas à *La Vie est un Songe*. Le museau noir du citoyen de Bergame, avec le bonnet de nuit surtout, fait

---

[1] Édition G. Charlier, Bruxelles, Bureau des *Annales Prince de Ligne;* Paris, E. Champion, 1922, in-8°, p. 35. — Comme nous le verrons (chap. II, 8e partie, IV : Arlequin), il existe deux versions du *Jeu de l'Amour et du Hasard,* la première de 1722 pour la Comédie-Italienne, où le valet s'appelle Arlequin, la seconde destinée à la Comédie-Française (1730) où le rôle est tenu par Pasquin.

beaucoup mieux à la lucarne et est nécessaire, à ce qu'il me paraît, pour rendre mieux le contraste de Sigismondinet et de Sigismond » (1).

A la même époque, une pièce est jouée qui ne vaut pas celles de Marivaux et de Florian, mais elle offre néanmoins quelque intérêt historique par l'explication qu'elle renferme également sur la « mouvance » des rôles. C'est une féerie de Dumaniant : *Urbélise et Lanval ou la Journée aux Aventures*, en trois actes et en prose (Palais-Royal, 30 avril 1788), qui comprend, entre autres personnages, Urbalise la fée, amante de Lanval, — Lanval, chevalier, — Arlequin, écuyer de Lanval. Un avis aux directeurs de théâtre les informe : « Le rôle d'Arlequin peut être joué en écuyer. On le nommerait Marforio. Son costume serait à peu près celui de Labire dans la *Fée Urgèle*. Les variantes que ce changement exigerait sont trop peu importantes pour qu'il soit nécessaire de les indiquer ». La même éventualité est prévue par Francis, Dartois [Armand] et Gabriel pour *La Nina de la rue Vivienne*, folie-vaudeville en un acte (24 juillet 1821). Ils joignent à l'édition de leur pièce cette note concernant Arlequin, amant de Nina, jeune modiste : « On prévient MM. les Directeurs de province qui n'auraient pas d'*Arlequin* dans leurs troupes que ce personnage peut être joué par un *comique* ». L'un de ces trois auteurs, Dartois, et son collaborateur Dumersan prennent la même précaution pour leur comédie-vaudeville, *Le Nécessaire et le Superflu* (un acte, 10 juillet 1813), comédie dont le personnel comptait, entre autres, le Calife Aroun Raschild, Giafar son Vizir et Arlequin, rôle qui était tenu, à la création, par l'acteur ou l'*Arlequin* réputé, Laporte : « Dans les troupes où il n'y a pas d'Arlequin,

(1) *La Vie est un Songe*, comédie héroïque de Boissy (1732), imitée d'une tragicomédie appartenant au répertoire du *Nouveau Théâtre Italien* et inspirée elle-même par le drame de Calderon : *La Vida es Sueño* (CHARLIER, *ibid.*). — L'auteur des *Lettres à Eugénie* fait allusion à une scène où le citoyen de Bergame, alias Arlequin, prisonnier dans une tour avec son maître Sigismond, désirerait se substituer à lui.



ce rôle peut être joué sans masque par un jeune comique; il suffira de substituer le nom d'*Alardin* à celui d'Arlequin ».

Tout cela étant, on ne doit pas s'étonner si Arlequin (disons plus exactement : l'Arlequin d'une troupe théâtrale) est un acteur « arlequinant » avant tout, mais remplissant des rôles qui ne rentrent pas nécessairement dans son caractère premier ou son essence primitive. Tel le verrons-nous dans l'examen qui sera fait ailleurs de ses reprises et de ses métamorphoses.

Des pratiques théâtrales de l'espèce entraînent des distributions de rôles qui, dans leur énoncé, dans l'indication imprimée du personnel, sont assez difficilement compréhensibles. Voici, par exemple, le prologue du *Divorce* (17 mars 1688), de Regnard. Il est réparti comme suit :

JUPITER, *Pierrot*.
MERCURE, *Mezzetin*.
ARLEQUIN, *Dominique*.

Le personnage de Jupiter est donc représenté par le Pierrot de la troupe, celui de Mercure a pour interprète le Mezzetin de la même troupe et le type scénique ou populaire d'Arlequin est joué par Dominique, lequel tient l'emploi d'Arlequin dans cette même compagnie. Au cours de l'œuvre, qui, outre le prologue, comprend trois actes, nous avons des événements compliqués qui nécessitent une répartition ainsi libellée :

ARLEQUIN, *intrigant*.
M. DE TROTENVILLE, maître à danser, *Arlequin*.
Le chevalier DE FONDSEC, garçon, *Arlequin*.

Et alors, *quid?* Arlequin commence par s'exhiber sous ce nom et j'imagine qu'il est, dans l'occurrence, l'intrigant annoncé (alias le personnage aux bons tours). Nous l'avons ensuite en barbier, puis en M. de Trotenville, maître à danser, qui pose au bel esprit. Il revient sous la désignation d'Arlequin et il rappelle aux spectateurs qu'il a fait le barbier. Après cela, il est le chevalier de Fondsec, et une note au bas de la page indique : « Ce rôle était joué par Arlequin ». A l'acte troisième, Arlequin

tout court rentre dans le jeu, mais ce même acte le représente au public sous les dehors d'un avocat et sous le nom de Cornichon. A la scène dernière, Cornichon se rencontre avec... Arlequin. N'est-ce pas de quoi se perdre dans la distribution des rôles?

La Coquette ou l'Académie des Dames, comédie en trois actes de Regnard (17 janvier 1691), est précédée de deux indications :

Arlequin, bailli du Maine.
Un capitaine, ARLEQUIN.

Une note avise les intéressés que le capitaine est un rôle exécuté par Arlequin-Gherardi. C'est donc Gherardi qui fait le capitaine comme il fait le bailli du Maine, et ce doit être lui l'acteur Arlequin qui, dans cette même pièce, se présente également en marquis ridicule.

Du même Regnard et de Dufresny on possède *La Foire Saint-Germain* (26 décembre 1695), qui contient deux parodies. La première, la parodie d'*Acis et Galatée,* est distribuée entre trois acteurs :

Polyphème, ARLEQUIN.
Galatée, MEZZETIN.
Acis, SCARAMOUCHE.

L'autre renferme aussi trois rôles :

Tarquin, ARLEQUIN.
Lucrèce, COLOMBINE.
L'Écuyer de Tarquin, MEZZETIN.

Qu'on nous permette de donner encore deux exemples des habitudes reçues au théâtre italien pour l'utilisation de son personnel. Il s'agit d'abord de *L'Allure* (1), de Carolet (un acte, 27 septembre 1732, Foire Saint-Laurent). Parmi les rôles, il s'en trouve un qui est rubriqué : *Une Plaideuse normande,* et

(1) *Théâtre de la Foire,* X, pp. 169-221.

dont l'exécution revient à Pierrot. Mais dans l'unique scène où elle paraît (la sixième), rien ne laisse entendre qu'elle est Pierrot et, d'ailleurs, son interlocutrice *L'Allure* ne fait aucune allusion à Pierrot et ne reconnaît pas le personnage ainsi dénommé sous l'accoutrement de la Normande. Le spectateur d'alors pouvait très bien voir la plaideuse évoluant sur les planches et ne pas se douter que le rôle fût tenu par Pierrot. Seul le programme, sans doute, l'informait de ce détail utile. La même année, on a donné à la même Foire Saint-Laurent : *Les Désespérés*, prologue des deux pièces *Sophie et Sigismond, La Sauvagesse* (par Lesage et Dorneval). Il y avait là un M. *Frontignan* que représentait *Pierrot,* mais qui, dans ses manières et son langage, n'offrait rien non plus du type traditionnel de Pierrot (1).

Après l'exposé qu'on vient de lire (exposé bien long, mais qui forme une préparation indispensable à l'étude que nous voudrions consacrer dans notre deuxième chapitre au *transformisme* des types populaires, à leur utilisation en qualité de personnages *passe-partout*), on comprendra pourquoi M. Barbaret a pu dire : « Ce n'est plus Arlequin, c'est un acteur dont on utilise les talents dans un rôle quelconque », — pourquoi M. Bernardin a observé dans le même sens : « Ces acteurs gardent les noms traditionnels d'Isabelle, Eularia, Colombine et Marinette, Octave, Cinthio, Scaramouche, Arlequin, Mezzetin, Pascariel, Pantalon, et le Docteur, mais ils n'ont guère conservé des types primitifs que le nom et le costume; ils jouent maintenant les rôles les plus divers et font des personnages qui, en réalité, ne sont pas de leur emploi » (2).

Dans les rôles où les transformistes, où les passe-partout ne sont pas *in se*, *matériellement*, des êtres de signification symbolique, nous n'aurions donc presque plus que le nom et le

(1) *Théâtre de la Foire,* IX, pp. 117-152.

(2) *La Comédie Italienne en France,* p. 24.

costume, l'habit de caractère [1], pour leur servir de signes distinctifs et reconnaissables? En effet, et ce serait quelque chose d'analogue à l'idée que suggère à beaucoup d'esprits d'aujourd'hui la désignation d'Arlequin, de Pierrot, de Polichinelle. Pour eux, Arlequin, c'est un costume; Pierrot, c'est un costume; Polichinelle, c'est encore un costume. Songeons à nos Arlequins et Pierrots, à nos Arlequines et Pierrettes. Le pluriel dont nous nous servons est une indication significative. Il ne date pas, du reste, des heures présentes. Il était usité autrefois. Les « Tableaux de troupes » et les « Listes de personnages » annonçaient des Arlequins, des Pierrots, des Arlequines, des Pantalons, des Pantalonnes, des Scaramouches, des Scaramouchettes... Ce sont là des catégories d'acteurs et d'amuseurs qui sont désignées de la même façon que nous dirions : des Lutins, des Gnomes, des Sylphes. Il semble que l'être premier, unique, essentiel qu'on a nommé d'abord Arlequin, Pierrot, Mezzetin, s'est « dépersonnalisé ». Ce phénomène de « dépersonnalisation » se marque aussi dans l'emploi des mêmes termes au singulier. Nous aurons, par exemple, *La Querelle des Théâtres*, opéra-comique de Lesage et Lafont (1718, Foire Saint-Laurent), pour lequel il faudra, suivant l'en-tête, un Gille, un Crispin, un Pantalon, un Scapin. Plus tard, *Le Diable à Paris*, folie fantastique de Brazier et Gabriel (un acte, 29 décembre 1836), aura besoin d'*un petit Sganarelle* : le personnage, ainsi bizarrement désigné, devra, dans cette pièce, qui est une espèce de revue, apparaître une fois pour faire le régisseur parlant au public. Il y a dans ces appellatifs presque le sens vague que présentent ces autres dénominations usitées en littérature comme dans la vie : un Savoyard, une Savoyarde; un Suisse, une Suissesse;

---

[1] *Brutal ou il vaut mieux tard que jamais*, vaudeville en un acte et en prose. Parodie d'*Uthal*, par Joseph Pain et Vieillard (31 mai 1806, Vaudeville). Parmi les personnages, on cite des « Comédiens de Vincennes, ayant chacun un *habit de caractère*, tel que le Crispin, le Scapin, le Paysan, le Léandre, etc. ».

Uthal est un opéra en un acte et en vers, imité d'*Ossian;* paroles de Saint-Victor, musique de Méhul (17 mai 1806, Opéra-Comique).

10



un Bohémien, une Bohémienne; un Égyptien, une Égyptienne; un Sauvage, une Sauvagesse [1].

Mais revenons à nos types. On a vu qu'ils avaient fini par sortir du monde des gens à noms propres et des individualités, pour entrer et se perdre dans la foule obscure des êtres à noms génériques et des entités. Le phénomène est inverse de celui qui s'est accompli pour les animaux du *Roman de Renard* et que signalent tous nos manuels d'histoire littéraire. Ici, au nom commun on a substitué le nom propre. Ce n'est plus *un* loup, *un* renard, *un* lion que nous avons devant nous : c'est Ysengrin, c'est Renard, c'est Noble, soit des individus qui ont cessé d'être, comme dans les fables ésopiques, de simples représentants de leur espèce, et qui, à nos regards, s'offrent toujours identiques à eux-mêmes, avec un tempérament qui leur appartient en propre. Pour un peu, on croirait qu'il n'a jamais existé qu'un loup, un renard, un lion qui s'appelaient Ysengrin, Renard, Noble.

De tout ce qui précède, nous nous garderons pourtant de conclure que les types italiens « ne sont pas ce qu'un vain peuple a pensé d'eux » jusqu'à présent. Si, en des circonstances assez nombreuses, ce sont des acteurs dont on utilise le talent dans des rôles quelconques, les cas ne manquent certes pas où ils restent eux-mêmes, où ils gardent, en tout ou en partie, leur essence première, leur signification fondamentale. La question sera reprise bientôt pour être résumée, mais il nous faut d'abord jeter un coup d'œil sur l'activité littéraire de personnages similaires qui sont de France. Nous verrons mieux par là de quelle nature est l'identification établie par les usages de théâtre entre l'acteur, son rôle et son nom.

Au temps où les Italiens commençaient à faire accueillir et applaudir leur joyeux répertoire en deçà des monts, le pays qui

---

(1) Cf. chez Molière l'utilisation des types dépersonnalisés d'Arlequin, de Pantalon, Polichinelle, Scaramouche, Trivelin : FRITSCHE, *Molière-Studien*, pp. 12, 53, 175, 190, 200 et 210.

allait leur servir de nouvelle patrie possédait des troupes où régnaient le phénomène d'identification précédemment signalé et, par conséquent, l'habitude pour les artistes de la scène de prendre des surnoms. C'était pendant les cinquante ou soixante premières années du XVIIe siècle. La France possédait sa troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et cette troupe avait un personnel qu'on dirait dessiné et ordonné sur le patron des compagnies italiennes. De même que l'interprète de la *Commedia dell' arte,* chaque acteur de l'Hôtel jouant la farce a son type fixe, qu'il exprime sous un appellatif invariable. Aussi en arrive-t-il à porter trois noms : son nom réel, un nom de théâtre et le troisième qui est celui de la farce. Voilà pourquoi les membres de la troupe seront Robert Guérin, dit La Fleur, dit *Gros-Guillaume*; Hugues Guéru, dit Fléchelles, dit *Gaultier Garguille*; Henri le Grand, dit Belleville, dit *Turlupin*; Jacquemin Jadot, dit La Fleur, dit *Michau.* Les noms de Gros-Guillaume, Gaultier Garguille, Turlupin, Michau désignent un type, comme chez les comédiens italiens. La même troupe de Bourgogne est fixe, en ce sens qu'elle renferme « *deux valets* : Gros-Guillaume, enfariné, Turlupin, masqué; des *vieillards,* maris ou pères, et amoureux ridicules : Gaultier Garguille, qui eut pour successeur Guillot-Gorju; Boniface, qui était marchand, parfois le Docteur ou le Pédant ; Dame Perrine. Elle a aussi le terrible capitaine Fracasse,... Alizon, *masque* de vieille, nourrice ou commère, sous laquelle jouait un homme » (1). Elle a encore d'autres types, tels que Dame Gigogne, Gringalet. Le Marais, de son côté, met en scène des « masques », comme le valet Philipin, le Capitan Matamore et Jodelet.

Chacun sait que Jodelet (pseudonyme théâtral de Julien Bedeau) est un acteur que Scarron et d'autres dramatistes contemporains ont fait jouer et figurer sous ce nom même dans leurs œuvres. Il n'est pas le seul farceur d'alors qui ait participé à des représentations du répertoire dans de semblables condi-

(1) Lanson, *Molière et la Farce,* pp. 135-136.

tions. *Alizon* tenait le rôle d'*Alizon* [Alizon Fleurie, vieille ridicule] dans la comédie intitulée *Alizon* et due à L.-C. Discret (1). Une *Farce plaisante et récréative* du temps nous présente une distribution ainsi libellée : *Gros-Guillaume,* vieillard; *Florentine,* fille de Gros-Guillaume; *Horace,* amant de Florentine; *Turlupin,* valet de Gros-Guillaume. La pochade de la *Jalousie du Barbouillé,* qu'on attribue sans preuves certaines à Molière, a changé de titre par la suite et s'est appelée la *Jalousie de Gros-René,* à cause de l'interprète Gros-René. Cet interprète était, en réalité ou au civil, René Berthelot qui fut dit Du Parc au théâtre, puis Gros-René. Dans le *Dépit amoureux,* le valet d'Eraste a nom Gros-René (et le rôle est débité par Du Parc); dans *Sganarelle,* le valet de Lélie a nom Gros-René (et le rôle est également débité par Du Parc).

Nous voilà chez Molière. On ne saurait omettre de noter ici que, lorsque, en 1658, ses gens (la troupe des Béjart et du futur grand maître de la comédie) arrivent à Paris, « ils rappellent tout à fait les farceurs qui jouaient vingt-cinq ans auparavant à l'Hôtel de Bourgogne. Chaque acteur de la troupe a son *masque,* nom et caractère fixes pour la farce : pour vieillards, le Docteur et Gorgibus; pour valets, d'abord Gros-René ou le Barbouillé, c'est-à-dire le *fariné,* — avec sa farine, sa grosse bedaine, sa naïveté (car il est *homme fort rond de toutes les manières*); avec son ivrognerie, il ressuscite Gros-Guillaume; il a en propre le galimatias philosophique, le burlesque étalage de doctrine; — outre Gros-René, Mascarille

(1) Édouard Fournier, *Le Théâtre français au XVIe et au XVIIe siècle,* II, p. 280. — M. G. Lanson, qui signale Jodelet et Alizon, dit également que « Du Ryer montrait Gros-Guillaume dans ses *Vendanges de Suresne,* que Corneille et d'autres mettaient en beau style les fanfaronnades du Capitan Matamore ». (*Molière et la Farce,* pp. 137-138.) Je ne crois pas que le vigneron Guillaume des *Vendanges de Suresne* désigne Gros-Guillaume. Quant au Capitan Matamore, n'est-ce pas chez Corneille et ailleurs un appellatif générique du type *Le Capitan,* plutôt que le nom même d'un acteur?

et Sganarelle, deux *masques* que se compose et qu'essaie successivement le chef de la troupe (1) ». Mascarille, qui figure dans *L'Étourdi* et *Le Dépit amoureux,* est aujourd'hui connu surtout par *Les Précieuses ridicules,* la pièce de début de Molière à Paris. C'est une pièce qui, comme on l'a dit, renferme « trois *masques,* vrais personnages de la *Commedia dell' arte,* déjà présentés au public avec leur nom et leur physionomie comme dans d'autres intrigues : Gorgibus, Mascarille, Jodelet (2) ». En vertu de l'identification qui, dans l'esprit de ce public, s'opérait entre l'acteur et le rôle, Molière a pu être désigné du nom de Mascarille par ses ennemis.

La ressemblance que le milieu théâtral où se passent ses premières années offre avec la société des farceurs d'au delà des monts, est un fait littéraire que la critique n'a mis en toute pleine lumière qu'aujourd'hui. Notre admiration pour l'auteur du *Misanthrope* et de *Don Juan* en souffre quelque peu. L'idée nous choque qu'il soit parti de la farce. Et pourtant en est-il moins grand ? Il a vécu, c'est incontestable, dans un singulier monde. Voyez donc à quels types populaires on le compare. Nous lisons dans un écrit de l'époque : *Observations sur une comédie de Molière intitulée « Le Festin de Pierre », par B. A. Sr de R., avocat en Parlement :* « ... Quoiqu'il [Molière] n'ait ni les rencontres de Gaultier Garguille, ni les impromptus de Turlupin, ni la bravoure du Capitan, ni la naïveté de Jodelet, ni la panse du Gros-Guillaume, ni la science du Docteur »... Quelle promiscuité ! Elle nous fait penser à celle du tableau fameux et précieux qui décore le Foyer de la Comédie-Française et qui porte l'inscription : *Farceurs françois et italiens depuis 60 ans et plus, peints en 1670.* On y aperçoit, pêle-mêle, les portraits de Molière, Poisson, Jodelet, Turlupin, le Capitan Matamore, Gaultier Garguille, Guillot-Gorju, Gros-Guillaume, Arlequin, le docteur Gratien Balourd, Polichinelle, Pantalon, Brighelle,

(1) LANSON, *Molière et la Farce,* p. 138.

(2) IDEM, *ibid.*, p. 139.

Trivelin, Scaramouche, Philipin [1]. Ce tableau est, pour nous, instructif à un autre égard : il nous montre ou nous fait mieux comprendre le mélange de fantaisie et de réalité que forme la société des acteurs à *rôles fixes et conventionnels*.

* * *

En résumé, que sont ces *rôles* ? Des attitudes et des dénominations choisies et peut-être inventées par des acteurs, — attitudes et dénominations qui réussissent, sont acceptées, entrent dans le répertoire grâce à la vérité des idées qu'elles incarnent et désignent, grâce aux talents des dits acteurs. Il est superflu d'ajouter que ces idées ont pu être essayées au théâtre plus d'une fois avant la réussite ou la fixation indiquée. On a vu pareillement des noms (tels Cinthio, Valerio) qui n'ont pas reçu une consécration analogue. Les farceurs français, nous l'avons observé, n'ont point manqué dont l'appellatif, devenu pourtant symbolique, n'a pas trouvé accès dans le vocabulaire définitif et permanent où sont entrés Turlupin et Jodelet. Nous ne disons plus un Gros-Guillaume, un Alizon, un Philipin. La fortune littéraire n'a pas favorisé davantage Bellerose, Bruscambille, Boniface, Cabotin, Faribole, Gaultier Garguille, Grattelard, Gringalet, Guillot-Gorju, Jean Doucet, Jean Farine, Jean Serre, Michau, Mondor...

Les noms que des circonstances heureuses ont tirés hors pair sont des *noms de personnes*. Dans la vie, les noms de personnes se divisent en noms individuels et en noms collectifs, souvent noms de famille. Arlequin, Pierrot, Cassandre sont des noms individuels devenus presque des noms de famille, en ce sens qu'ils ont fini par désigner un genre d'acteurs. L'Arlequin, le Pierrot, le Cassandre de la troupe équivalent à des indications

---

(1) Aug. Vitu, *Molière et les Italiens à propos du Tableau des Farceurs appartenant à la Comédie-Française :* Le Moliériste, 1879-1880, pp. 227-242. — Sur les types français, voir Eug. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique*, pp. 171-188 et 330-334. — Pour Philipin, voir chap. Ier, 1re partie, II, § 2.

génériques telles que le valet, le jeune premier, le père noble. Ils équivalent même, ainsi qu'on pourrait parler, aux titres par lesquels nous appelons les *titulaires*, les détenteurs de n'importe quelle fonction ou spécialité réelle : le professeur de littérature, le président du tribunal de première instance, le ministre des Affaires Étrangères. Ils désindividualisent un homme et, en même temps, ils lui confèrent la propriété exclusive d'une activité. L'usage de l'article est significatif à cet égard : couramment, on dit, dans le style des théâtres italiens, le Beltrame, le Giangurgolo, le Tartaglia aussi bien que le Docteur. Mais ces noms généraux étendent leur sphère de valeur lexicologique dans un autre sens : ils en sont arrivés également à représenter de simples comparses de théâtre qui portent le costume des types primitifs (des Arlequins, des Scaramouchettes) ou à s'appliquer à des travestis de fêtes mondaines, de bals masqués, de divertissements bruyants, de jeux populaires, voire à des toilettes de cérémonie et de ville qui ne sont que des imitations de vêtements de théâtre ou qui ne font que les rappeler par un détail.

Sous ces noms généraux, il y a d'abord eu des *personnages de caractère*, des *types fixes*, et c'est avant tout leur genre de vie scénique qui requiert notre attention. On a déjà constaté que ce serait une erreur de voir en eux des rôles tout d'une pièce, des figures à contours rigoureusement nets et immuables. Leur fixité n'a rien d'absolu. Leur facies est changeant et, lorsque nous les considérons dans leur complet *curriculum vitae*, nous discernons chez eux des nuances et des variations de physionomie qui empêcheraient presque d'en donner une définition. Écoutez le Prince de Ligne, qui, après avoir présenté des Arlequins souples, remarque : « Il y a une autre espèce d'Arlequins que les Italiens appellent balourds. Mais ils sont du ressort de leur théâtre ainsi que les Mezzetins et les Scaramouches » [1]. D'un autre côté, des rôles tels que ceux du même Arlequin et de Trivelin sont parfois si rapprochés qu'ils peuvent être joués indifféremment par l'un ou l'autre titulaire de chacun

---

(1) *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, édit. Charlier, p. 34.

de ces deux emplois. C'est comme si, de nos jours, on annonçait à l'affiche que, dans la circonstance, le *soprano* sera tenu par le *mezzo soprano* ou que la *soubrette* fera l'*ingénue*.

Mais l'unité psychologique et morale, l'entité que forme un type sort de son cadre et de sa rigidité d'une autre manière. Dans bien des cas, l'acteur-masque cesse d'être conforme à lui-même. Sous le costume traditionnel, il remplit un rôle qui paraît sans rapport avec sa nature. On le qualifierait volontiers alors d'« attaché de théâtre » qui a l'habitude de jouer les Arlequins, les Pierrots ou les Cassandres. Quant à la troupe *italienne* dont il est membre, on pourrait y voir par moments une troupe analogue à celle de nos théâtres ordinaires, une troupe composée d'un nombre déterminé d'artistes aptes à tenir les divers rôles rentrant dans leur emploi. Ces divers rôles ne doivent pas nécessairement répondre d'une façon adéquate à l'esprit essentiel de leur *type*.

Néanmoins, la majorité des rôles confiés aux Italiens sont conçus dans cet esprit ou bien imaginés de sorte qu'ils renferment et retiennent quelque chose de leur nature foncière. Encore que ces Italiens sortent de leurs attributions ou de leur spécialité, ils restent des types, des symboles de vie humaine. Malgré tout, on est autorisé à dire que tel acteur est l'acteur de tel rôle précis. Malgré tout, les indications suivantes expriment une vérité historique : Babron, acteur forain qui débuta vers 1698, possédait, chez Alexandre Bertrand, l'emploi des *arlequins*; — Bailly, danseur de corde, était *Gilles* chez la dame Maurice, associée d'Allard, pendant la foire de Saint-Germain de 1700; — François Bordier faisait les *Crispins*; — la jolie Silvia (Giovanna-Rosa Benozzi) s'est illustrée dans les *Isabelles*. Pareil langage contient un sens qui ne se discute point, parce qu'il traduit une réalité effective. C'est le langage du Poète dans *Le Cercle ou les Originaux* (1775) de Palissot, lorsqu'il déclare à la scène II : « Je veux bien qu'il y ait de l'intérêt dans les miennes [mes comédies], mais j'y veux plus de bonnes plaisanteries, des paysans, des valets, des Crispins même, et je vous

réponds que cela prendra ». On reconnaît d'ailleurs là le vocabulaire à portée symbolique qui se retrouve partout dans le monde des théâtres, savoir dans le monde où des interprètes célèbres ont fixé un rôle, une *voix*, une manière scénique : il y a, de par cette fixation, les Trial, les Laruette, les Dugazon, les Galli-Marié, les Falcon...

* * *

C'est aussi parce qu'il s'est formé un vocabulaire à portée symbolique dans le monde lettré en général, et même dans le monde tout court, qu'un sens générique s'est attaché au nom des types italiens Arlequin, Cassandre, Gilles, Pantalon, Pierrot, Polichinelle. Ces types sont pourtant formés de traits qui ne s'harmonisent pas toujours complètement ou qui, parfois même, se contredisent. Ils n'ont pas conservé, durant leur longue carrière, une physionomie uniforme. Mais au moins, il a survécu, au-dessus des fluctuations de leur caractère, un ensemble de traits essentiels. Bref, ils ont laissé dans l'esprit du public l'idée d'êtres qui ont de la consistance et de la permanence. C'est ce qui a permis de faire passer leur nom du stade *propre* au stade *générique* ou au stade de la *définition d'espèce*. Il n'en est pas tout à fait de même pour leurs camarades appelés Beltrame, Brighelle (Brighella), Mezzetin, Pasquariel (Pasquariello), Scaramouche (Scaramuccia), Tartaglia, Trivelin (Trivellino) et d'autres encore, de moindre éclat. Ils n'ont point, en France, de personnalité aussi nette, aussi franche de physionomie, aussi caractéristique, aussi typique que celle des précédents. Montrons-le et, par la même occasion, disons quelques mots de Colombine, d'Isabelle et de Léandre, dont le visage littéraire n'est pas non plus d'un dessin très ferme et qui ne paraîtront pas dans la galerie des types à reprises et à métamorphoses où figureront Arlequin, Cassandre, Gilles, Pierrot, Polichinelle [1].

---

[1] Chap. II, 8e partie, IV.

Beltrame.

Il présente quelque analogie avec Pantalon, mais il ne l'égale point par la naïveté et il l'emporte sur lui par la bonté. Quel qu'il soit, il n'a point vu passer son nom, comme celui de son illustre confrère, dans la liste des appellatifs génériques du dictionnaire français.

Brighelle.

Habillé de blanc et, à l'origine, apparenté par le caractère avec Pierrot, il a pris le type du valet menteur et fripon. En cette qualité il est subtil, il est même vicieux; parfois il fanfaronne comme un Capitan, mais il est lâche; il a l'esprit souple et apte à jouer de bons tours, à débrouiller de mauvaises affaires. C'est, pour les gens de culture, un personnage littéraire, à peine un être symbolique.

Colombine.

Le nom sonne plus clair, plus précis à nos oreilles que ceux de Beltrame et de Brighelle. Il sonne aussi plus français et plus populaire, et il évoque en nous l'image d'un genre d'amoureuse. Nous disons : c'est Colombine, c'est la Colombine de la Comédie Italienne. On ne saurait pourtant oublier ici qu'elle fut quelque peu diverse et ondoyante. Chez Gherardi, nous la voyons servante de l'amoureuse, ou bien femme coquette et sans pruderie. Ailleurs, elle sera grossière et elle n'aura rien de la créature exquise, toute en sveltesse ailée et en dentelles légères, qui s'offre à nos yeux lorsque nous l'apercevons à travers nos visions de peinture et de sculpture. On a noté à son sujet et à propos d'Arlequin dans les temps anciens : l'Arlequin de la Comédie Italienne « ne ressemble guère au gracieux éphèbe que le ciseau de Saint-Marceaux [1] a popularisé, pas plus au

---

[1] Statue de 1860.

reste que Colombine, *une forte en gueule,* — passez-moi ce mot moliéresque, — ne ressemble à la poupée coquette et pimpante, à la figure en pâte tendre, que nous qualifions aujourd'hui de ce nom » (1). On a fait également observer à propos d'une Colombine d'autrefois, ainsi que d'une Isabelle et d'un Léandre qui sont aussi d'autrefois (c'est la Colombine, l'Isabelle et le Léandre d'un recueil de farces publié sous le titre de *Théâtre des Boulevards,* édition 1756) : « Isabelle est une coquine fieffée; Colombine est pire que sa maîtresse, et ces deux types qui dans l'origine étaient pleins de grâce, qui représentaient la jeunesse et l'esprit, l'amour et la vivacité, opposés à la tyrannie et à la vieillesse, se sont peu à peu altérés; toutes deux deviennent aux boulevards les dignes partenaires de Léandre et de Pierrot... Léandre, vantard, élégant râpé, bohème italien, mélange de Matamore et de Jodelet, n'est qu'un amoureux dégoûtant et cynique » (2).

Mais en dépit des aspects disparates que la physionomie de Colombine peut présenter au regard de l'historien qui l'observe dans ses trois siècles d'existence, le type se dégage et se manifeste avec une tournure relativement uniforme. Nous la voyons revêtue de son habillement blanc et de son tablier vert, coiffée de son charmant petit bonnet. Nous la voyons en même temps jolie amoureuse, à l'esprit alerte, au teint frais, à l'œil vif et quelquefois langoureux ou rêveur, au sourire câlin : c'est, pour nous, gens de langue française, un *être moral,* une *manière d'être.*

---

(1) Guillemot, *Revue Bleue,* 7 janvier 1893, p. 2.

(2) Celler, *Types populaires,* p. 126. — A. Pougin (*Dictionnaire du Théâtre,* p. 191) poétise donc Colombine ou la simplifie à l'excès, lorsqu'il en résume l'histoire dans ce dessin raccourci : Après avoir brillé à la Comédie-Italienne, à la Foire, à l'Opéra-Comique, « le personnage sémillant et mutin de Colombine émigra sur les petites scènes de pantomime. Là, devenue la fille de Cassandre, elle était inévitablement courtisée par Léandre, qu'elle bernait, poursuivie par Pierrot, dont elle se jouait, et aimée par Arlequin, qu'elle payait de retour et qu'elle finissait toujours par épouser ».

Isabelle (Isabella).

Le nom désignait les amoureuses dans la littérature italienne. Il est cité comme étant déjà d'emploi dans la troupe des *Intronati* (1531) [1], mais il paraît s'être répandu en France grâce à Isabella Andreani, la première amoureuse des *Gelosi* [2].

En France, ce n'est pas toujours « une coquine fieffée ». Chez Gherardi, elle tient l'emploi d'amoureuse ou de jeune femme de bonne famille. Fréquemment aussi, elle est précieuse ou bas-bleu ou coquette. A l'ordinaire, dans l'ensemble de ses rôles de la vieille comédie française, elle a de la délicatesse et elle se mêle d'intriguer; elle est remuante et, volontiers, elle dérobe ses diableries sous de plaisants travestis. Le nom qu'elle porte n'embrasse pas une idée très précise; encore que très usité pour désigner dans la littérature une amoureuse, il reste vague.

Il reste vague et pourtant c'est le seul nom d'amoureuse qui ait survécu du nombreux personnel féminin que la Comédie Italienne a possédé pour les rôles du genre. Outre Isabella, il y a les amoureuses célèbres qui sont désignées à la scène : Lelia, Beatrice, Flaminia, Celia, Lidia, Lavinia, Aurelia, Valeria, Florinda, Clarice, Angela, Graziosa, Diana, Ortensia, Silvia [3]. Le personnel masculin, utilisé pour le même emploi, renferme les appellatifs également réputés : Leandro, Flavio, Cinthio, Fulvio, Lelio, Orazio, Virginio, Ottavio, Aurelio, Mario [4]. Seul, Leandro a laissé des traces dans la mémoire populaire. On pourrait cependant mentionner, à côté de lui, Lelio, qui garde encore quelque réputation.

Ce n'est d'ailleurs pas un monde — hommes ou femmes —

---

(1) Maurice Sand, *Masques et Bouffons. Comédie Italienne.* Paris, Michel Lévy, 1860, in-8°.

(2) Fritsche, *Molière-Studien*, p. 126.

(3) Duchartre, *La Comédie Italienne*, p. 298.

(4) Idem, *ibid.*, pp. 307 et 309.

qui se présente avec des traits vivement marqués : « Quels que soient les noms des amoureux de la *Commedia dell' arte*, ils n'ont pas d'autre caractère que d'être amoureux. Leur emploi consiste beaucoup plus à traduire une manière d'être qu'une personnalité » [1].

Léandre.

En italien : Leandro, comme nous venons de le rappeler. Le nom est d'origine grecque et il sert à désigner le jeune amoureux dans la *Commedia dell' arte* (déjà en 1556).

Dans le répertoire français, sa personnalité ne se hausse pas franchement non plus au rang de symbole. Elle n'est du reste pas très fixe dans le déroulement des jeux scéniques et autres auxquels on la trouve mêlée. Léandre est « d'abord un jeune dameret, élégant, aimable, bien vu des femmes, — puis, confondant un peu son caractère avec celui du Capitan, il est devenu une espèce de bellâtre vaniteux et insupportable, qui était souvent la victime de sa propre sottise. C'est ainsi qu'en dégénérant il s'est introduit dans notre pantomime, où il n'est plus qu'un amoureux berné, toujours repoussé par Colombine, tandis qu'il est joué et souvent battu par Arlequin et même par Pierrot » [2].

Mezzetin.

A l'ordinaire, un valet, mais un valet comme on l'entend dans l'ancien répertoire : donc un serviteur rusé, fourbe, retors, intrigant, même buveur et riboteur. Malgré sa vogue d'autrefois, le nom qu'il porte ne dit plus rien d'essentiellement « générique » à des esprits français d'aujourd'hui.

Pasquariel.

Encore un valet fourbe, glouton, menteur, et un valet dont le nom appelle la même remarque.

---

(1) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, p. 307.
(2) POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 468.

Scaramouche.

Ce nom a plus de couleur que le précédent et il s'affirme même plus actuel, plus permanent par son éclat verbal que celui de Mezzetin; néanmoins, il est resté littéraire. Il désigne pourtant un des personnages les plus originaux de la Comédie Italienne. A l'origine, c'est un fanfaron, un membre de la grande famille des Capitans. Ensuite, c'est un farceur : il a de l'entrain, de la vivacité et un sac plein de malices. Sa conscience est légère, son esprit volage. Il sait être, au besoin, aimable, élégant, et il sait aussi se faire aimer. On le voit : un peu de tout, sans rien de saillant qui fixe en lignes très distinctes dans la mémoire l'appellatif pittoresque qu'il porte,

Tartaglia.

Il a laissé un souvenir et un dessin beaucoup moins précis que le nom de Scaramouche dans le vocabulaire français. Il est qualifié de Tartaglia parce qu'il bégaie sans mesure (*tartagliare*, en italien, signifie bégayer, bredouiller). Il est bavard pourtant et il remplit les fonctions de valet. Son infirmité l'empêche de débrouiller ou plutôt d'émettre rapidement sa pensée, ainsi que le font ses camarades occupant le même emploi à la scène. La France théâtrale a peu utilisé ses services. Au fait, il appartient à l'histoire et il est le moins vivant du groupe dont nous parlons.

Trivelin.

Sa renommée dépasse celle de Tartaglia, mais sa valeur symbolique, d'après une observation antérieure, s'est perdue dans son pays d'adoption.

* * *

La revue des gloires plus ou moins déchues en France pourrait continuer. Mais à quoi servirait-il de la pousser plus loin? Ces exemples et ces démonstrations suffisent.

En somme, Brighelle, Mezzetin, Pasquariel, Tartaglia, Trivelin sont des noms historiques, des noms qui ne les distinguent pas d'autres valets dits Covielle, Gros-René, Frontin, Mascarille, Pasquin, Scapin. Leurs fonctions à la scène n'offrent rien de spécifique, pas plus que l'amour d'Isabelle ou de Colombine. Léandre est aussi un amoureux, mais avec un profil un peu vague de jeune premier. Lui et les deux amoureuses précédentes sont néanmoins dans le nombre des gens de théâtre qu'on cite encore couramment, surtout Colombine. Beltrame ne jouit plus de cet honneur et Scaramouche n'a point passé davantage dans la catégorie des êtres à nom commun. On ne dit pas : un Scaramouche.

Bien d'autres personnages de la société italienne ne sont pas arrivés non plus à imposer leur nom dans cet emploi générique. Tels sont les amoureux Ottavio, Lelio, Cinthio. On ne parle pas en France d'*un* Ottavio, d'*un* Lelio, d'*un* Cinthio. La faveur de la désignation d'espèce n'est pas allée davantage à toutes les amoureuses citées plus haut en compagnie d'Isabelle, ni à ces autres amoureuses ou à ces suivantes et confidentes : Gitta, Betta, Gneva, Nina, Olivetta, Fiametta, Nespolla, Spinetta, Franceschina, Diamantina Violetta, etc... Le nom de Marinetta, laquelle appartient à la même famille, a survécu, mais grâce à Molière. C'est à la comédie du *Dépit amoureux* (1656) qu'il doit ses titres de grande naturalisation française. Il a suffi d'un succès analogue pour que Coviello et Scappino se francisent en Covielle et Scapin.

Toutes les considérations qui viennent d'être émises expliquent qu'une sélection ait été faite dans l'étude qu'on lira plus loin sur la popularité du théâtre italien, étude conçue au point de vue des transformations dont certains personnages de ce théâtre ont été l'objet durant plusieurs siècles. Notre choix se portera sur des types à figure nette et personnelle, à signification précise et symbolique : Arlequin, Cassandre, Gilles, Pierrot, Polichinelle. Malgré les vicissitudes de leur existence multiple et diverse, ils ont gardé une physionomie caractéristique, et il

y a entente générale dans le public lorsque sont employées les formules : *un* Arlequin, *un* Cassandre, *un* Gilles, *un* Pierrot, *un* Polichinelle.

*
* *

Mais ne faudrait-il pas rattacher également au théâtre italien des personnages comme Fracasse, la Mère Gigogne, Paillasse et Pasquin ? Leur cas est discutable.

Fracasse.

L'Italie fut son berceau. Fracassus désigne un géant brise-tout, — un géant qui est le père de Ferragus et le plus fort des compagnons de Baldus, — dans le poème burlesque *Il Baldo* (chant II des *Macaronées*), écrit en latin macaronique par Folengo, dit Merlin Coccaie (1513). Le nom dérive de *fracassare*, et rien ne surprend si le héros qui le porte en vient à fracasser la tête de ses ennemis avec un battant de cloche. Ce même nom a pénétré dans la « comédie italienne » d'Italie pour y qualifier un des *zanni* et pour s'y appliquer à l'un de ses capitans ou pour y recevoir l'acception de capitan (*Fracasso*). Mais la France ne lui a pas fait une carrière dans sa comédie italienne. L'Hôtel de Bourgogne possédait un acteur dont il est dit dans *le Testament de feu Gautier Garguille trouvé depuis sa mort et ouvert le jour de la réception de son fils adoptif Guillot Gorju, à Paris, M DCXXXIIII* : « Le vaillant capitaine Fracasse, de qui l'on ne peut ouïr les rodomontades sans estonnement, pour continuer de bien en mieux, consultera les capitaines espagnols, sans négliger la noblesse de Gascogne » ([1]). A tout prendre, le

---

([1]) Ed. Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille,* p. 157 : « Nous ne savons qui jouait ce rôle à l'Hôtel de Bourgogne. Sur le théâtre du Marais c'était Bellemore, que Mondory avait enrôlé. Un peu plus tard, cet emploi fut tenu par Juvenon de la Fleur, père de la Thuillerie. » — E. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique,* pp. 186-187 et 331, suppose que le capitaine Fracasse portait aussi le nom de Matamore. L'hypothèse ne nous paraît cependant pas justifiée par le rapprochement qu'il fait avec le Matamore de Corneille.

personnage de Fracasse ne forme pas, dans le théâtre français, une individualité à figure marquante. Il n'a guère fourni à la littérature que son nom : ce nom, elle l'utilise à l'occasion, mais il relève essentiellement du vocabulaire ou du langage courant : « un capitaine Fracasse ». L'emploi qu'un Théophile Gautier fait de ce personnage dans une reconstitution artistique comme son roman, *Le Capitaine Fracasse* (1863), est plutôt un jeu de lettré qu'une reprise d'un type traditionnel et naturalisé dans son pays. L'œuvre est réputée parce qu'elle sort des mains d'un maître du style (1). L'utilisation du même nom de Fracasse dans l'une ou l'autre production plus ancienne et moins connue (exemple : *Gribouille*, pantomime en trois tableaux par Perraud, musique de Jules Bovery, 6 janvier 1857, Folies-Nouvelles) n'indique pas davantage qu'il y ait là une physionomie d'un dessin précis et d'une réelle popularité.

En résumé, l'Italie n'a pas donné à la France un *masque* à succès dans les personnes du géant Fracassus et du Capitan Fracasso.

La Mère Gigogne.

On serait tenté de voir une importation italienne dans cette plaisante et populaire représentation de la fécondité maternelle. Bien des gens la considèrent, assurément, comme un produit littéraire d'au delà des Monts. Ils se trompent, selon toutes les apparences.

Tout d'abord, le mot ne semble pas puiser sa source dans le « parler de *si* » : ce n'est point cependant que nous soyons en mesure de lui attribuer, sans conteste, une autre origine, car la question étymologique est obscure. Les uns ont fait sortir

(1) On en a tiré, en 1878, un opéra-comique en trois actes et six tableaux, musique de Pessard. — Émile Bergerat est l'auteur d'un drame en sept tableaux : *Le Capitaine Fracasse* (1896, Odéon), extrait également du roman de son beau-père.



Gigogne du latin *gignere*, engendrer. Les autres l'ont rapproché de *cigogne* et ont voulu voir dans le terme de Gigogne (qui serait une déformation de cigogne) une allusion à la tendresse maternelle que l'on prête à l'oiseau ainsi appelé. Cet oiseau passait pour un symbole de la piété familiale chez les Anciens (Égyptiens, Grecs, Romains). Aujourd'hui encore, il jouit de la même réputation en Hollande et en Alsace. Une troisième dérivation a été indiquée : gigogne émanerait de l'un des sens de *gigue* (jambe, danse) (1). On a, en outre, signalé un apparentement possible avec la famille linguistique qui a donné le wallon *gigoner* (pour gigoter), *gigonè* (pour bateleur) et, par la même occasion, on a rappelé que le petit limousin possédait *gigougnâ*, qui signifiait : « prendre beaucoup de peine en travaillant » (2).

Aucune de ces étymologies ne s'impose. Le mot ne nous paraît pas être d'origine italienne. Ce qui nous engage à penser de la sorte, c'est que telle n'est pas non plus la provenance du type. D'où sortirait-il alors? Des dictionnaires établissent un vague rapprochement entre lui et la déesse grecque Cérès, la divinité égyptienne Isis, dame Gargamelle de Rabelais. Vaguement encore, ils disent que nous avons en lui la représentation de l'image de la fécondité inépuisable qui, sans cesse, renouvelle et refait le genre humain. Nous savons de source plus certaine (et c'est à cela qu'il convient de se tenir) qu'il a été lancé par un acteur français de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe, acteur appartenant à l'Hôtel de Bourgogne et dont le nom est inconnu. Voici le renseignement qu'on trouve à son sujet dans un

(1) Cf. aussi *danse gigone*. Le *Journal de Dangeau* : « On y dansa même, et Mlle de Nantes finit le bal par y danser une danse gigonne, le plus joliment du monde » (16 mai 1683).

Sur l'histoire du mot et du type, voir Ch. Magnin, *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris, Michel Lévy, 1882, in-12, pp. 131-134, 163; Fournier, *Chansons de Gaultier Garguille*, pp. c-ci; Fournel, *Les contemporains de Molière*, I, p. xxxvi; III, p. xxxix; A. Pougin, *Dictionnaire du Théâtre*, s. v. Gigogne.

(2) Littré; *H D T*.

journal manuscrit du Théâtre-Français à la date de 1602 : « Les Enfants Sans-Souci, qui tentèrent l'impossible pour se soutenir au théâtre des Halles, imaginèrent un nouveau caractère pour rendre leurs farces plus plaisantes. L'un d'eux se travestit en femme et parut sous le nom de Mme Gigogne ; ce personnage plut extrêmement et, depuis ce jour, il a toujours été rendu par des hommes » (1). Le nom de Gigogne serait-il antérieur à l'invention des Enfants Sans-Souci? Nous l'ignorons. Il devait évidemment signifier alors l'être fécond. Selon D'Assoncy, qui en parle à diverses reprises dans son *Ovide en belle humeur*, le Chaos, en couche du monde, n'était pas plus bizarrement habillé. Ainsi que Gaultier Garguille, il cultivait particulièrement la chanson :

Voulez-vous ouyr quelque Stance?
Arrestez seulement icy :
J'en ay du Baron de Plancy
De feu Marot et de Cigogne ;
J'en ay de Madame Gigogne
Et de Gitllant Poëte du Roy...

Le texte de l'écrivain burlesque prouverait, d'après Victor Fournel, que « cet acteur [de la troupe des Sans-Souci] ou plutôt ce type subsistait encore à la date de cet ouvrage, c'est-à-dire en 1650, ou du moins qu'il n'avait disparu que depuis peu de temps » (2). La remarque n'est peut-être pas très claire. En

---

(1) L'acteur qui imagina le caractère de Dame Gigogne succédait à celui qui jouait le rôle de Périne ou Perrine. Sur ce personnage de Périne que le comédien représentait travesti en femme, en nourrice, voir les Frères Parfaict, *Histoire du Théâtre français depuis son origine jusqu'à présent.* Paris, Morin, puis Le Mercier, 1734-1749, in-12, III, pp. 581-582; E. Rigal, *Le Théâtre français avant la période classique,* pp. 180-182, 334; Recueil de pièces rares et facétieuses anciennes et modernes en vers et en prose remises en lumière pour l'esbattement des Pantagruélistes, avec le concours d'un bibliophile. Paris, A. Barraud, 1873 : au t. I, *La Farce de la Querelle de Gaultier Garguille et de Perrine sa femme.*

(2) *Les contemporains de Molière,* I, p. xxxvi. — Du passage suivant de Ch. Magnin, il résulterait que l'acteur précité aurait joué beaucoup plus tard : En 1607, « dans un ballet dansé au Louvre et intitulé *L'Accouchement de la Foire*



tout cas, le *type* (dans le sens où nous entendons l'expression), le rôle a dépassé l'époque de 1650 : il subsiste encore aujourd'hui. Mais, s'il faut s'en référer aux glossaires du XVII[e] siècle, le mot qui le désigne n'était pas populaire alors; du moins, ils ne le citent pas (1). Toutefois, on le rencontre dans le *Faux Divertissement*, comédie de Raymond Poisson, en 1680 : « Évitez la fureur de ces Dames Gigognes » (II). Au XVIII[e] siècle, Voltaire en use dans une lettre à Duclos : « Vous verrez ce que c'est que Shekspere que l'on oppose à Corneille, c'est M[me] Gigogne qu'on met à côté de M[lle] Clairon » (7 juin 1762).

Mais si la lexicographie du XVII[e] siècle est muette, l'histoire littéraire mentionne la présence du type dans diverses œuvres du temps. Rappelons-nous l'indication relative à la scène des Halles. Elle se rapporte à l'année 1602. On en possède une autre concernant un spectacle de 1607 : ainsi que nous venons de le noter, elle nous apprend qu'un ballet fut alors dansé au Louvre sous le titre d'*Accouchement de la Foire Saint-Germain* et que Dame Gigogne y figurait en grande femme accouchant de seize enfants. Il y a, en outre, l'apparition de 1667. Viendrait après cela, au XVIII[e] siècle (1710), le ballet des *Fêtes Vénitiennes*, où le grotesque et plaisant personnage devait s'exhiber entre Arlequin et Polichinelle (2).

La même rencontre va se reproduire plus d'une fois par la suite. Dame Gigogne reviendra sur les tréteaux français dans la même compagnie. Elle aura particulièrement des réapparitions

---

Saint-Germain, Gigogne avait la forme d'*une grande femme qui accouche de seize enfants*, etc. Passée à l'Hôtel de Bourgogne où, d'après la *Gazette* de Robinet, elle figurait en 1667, la mère Gigogne quitta ce théâtre en 1669. En 1710, on retrouve encore sa trace à l'opéra dans un ballet les *Fêtes Vénitiennes* ». (*Histoire des Marionnettes en Europe*). Magnin veut dire, sans doute, que c'est le *type* qui revient après 1669.

(1) F. BRUNOT, *Histoire de la Langue française des origines à 1900*. Paris, A. Colin, in-8°, t. IV, 1re partie, p. 476.

(2) D'après Magnin. — Dame Gigogne n'est pourtant pas signalée dans la longue analyse qui est faite du ballet de 1710 par le *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, VII, pp. 115 et suiv.

scéniques avec Polichinelle. Mais cela ne prouve pas qu'elle soit un type italien. D'ailleurs, des associations ou des pêle-mêle de ce genre s'opèrent souvent dans le monde des personnages populaires. L'histoire ultérieure de « la femme aux seize enfants » le montre.

En 1730, une parodie de l'opéra de *Thétis et Pélée* est jouée par les marionnettes de Bienfait sous le titre : *Les Amants peureux ou Polichinelle et Dame Gigogne* (trois actes). Pour ces mêmes marionnettes, l'arrivée à Paris et l'exhibition à la foire d'un géant deviennent l'occasion d'une farce en un acte et en vaudevilles : *L'Ile des Fées ou le Géant aux Marionnettes* (12 juillet 1735). Dame Gigogne y tient le rôle d'une fée. C'est encore sur un tréteau réservé aux comédiens en bois qu'un auteur réputé du XVIIIe siècle, Cadet de Beaupré, amène la Dame susdite et l'associe à Polichinelle pour une parodie : l'œuvre raillée est la comédie de Palissot, *Les Philosophes,* qui avait été représentée au Théâtre-Français en 1760. Le marionnettiste cité confie son tableau satirique au *Théâtre des Comédiens artificiels* de Passy et il l'imprime sous le titre : *Les Philosophes de bois.* L'esprit de blague nous vaut la présence du même personnage dans le *Magasin pittoresque* de Dupeuty, F. de Courcy et Maurice Alhoy (31 décembre 1833, aux Variétés). C'est une revue, portant le sous-titre de « revue en quinze livraisons » et dont le piquant réside en des dires plaisants sur la librairie du temps. La Mère Gigogne fait ici son office habituel d'une manière assez particulière : elle enfante des livres comme *Paris révolutionnaire, Thadéus le Ressuscité, Lélia*... On saisit la malice. Dix ans plus tard, elle revient dans un vaudeville-parade de Cartouche et Brisebarre, qui est désigné la *Mère Gigogne* (1843). Elle y retrouve Polichinelle, qui, jusqu'alors, a souvent partagé ses destinées littéraires. L'homme aux deux bosses l'appelle « mon illustre mère » (en même temps que Madame Gigogne) dans une espèce de pamphlet signé Lorentz : *Polichinel ex-roi des Marionnettes devenu Philosophe* (1848) [1]. L'illustre mère est utilisée en

---

[1] Voir chap. II, 8e partie (VI).

1859 par Maxime Delor pour une pantomime des Funambules, où elle compte Pierrot, Arlequin et Polichinelle au nombre de ses enfants (1). Elle est reprise, en 1861, par Fernand Desnoyers pour le prologue rimé qu'il écrit en vue de l'installation du Théâtre des Marionnettes créé par Duranty au Jardin des Tuileries. On l'y représente qui « pond plusieurs marmots que Polichinelle engage [pour la nouvelle scène], au fur et à mesure, d'un coup de bâton » (2).

Illustre mère, Madame Gigogne l'est d'une autre façon et peut-être davantage dans la *Mère Gigogne et ses Trois Filles ; Causeries et Contes d'un bon-papa sur l'histoire naturelle et sur les objets les plus usuels*, par Xavier Boniface, dit Saintine (1864). La voilà devenue une puissante magicienne qui monte un char attelé de cigognes-fées (son nom dérivant de cigogne, affirme l'auteur), et dont les filles ont reçu en partage les trois règnes des minéraux, des animaux et des végétaux (3). Elle retrouve son vieux compagnon Polichinelle, plus Arlequin et Pierrot, dans la *Naissance de Polichinelle*, pantomime en un acte de Vautier et Deburau fils (aux Fantaisies Parisiennes, 11 février 1866 : Deburau fils, on le devine, y faisait Pierrot) (4).

Paillasse.

D'après les définitions données par les Dictionnaires, on entend par là en France « lé personnage des théâtres forains

(1) *La Mère Gigogne*, pantomime arlequinade en deux actes et vingt tableaux, tirée du conte d'Albert Monnier (24 mars 1859) : PÉRICAUD, *Théâtre des Funambules*, pp. 441-442.

(2) LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des Marionnettes modernes*. p. 81.

CH. NISARD, *Histoire des Livres populaires et de la Littérature du Colportage*. Paris, E. Dentu, 1864, in-8°, 2e édit., I, p. 15, signale une « espèce d'almanach : *La Mère Gigogne*, très joli petit livre qu'on doit à M. Pagnerre, qui compte quatre ans d'existence (en 1853), 63 pages, et a les plus belles illustrations du monde ». Je n'ai pu retrouver ce petit livre.

(3) Paris, Hachette, in-8°. (LA SCIENCE ENFANTINE.)

(4) L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres : Premières Fantaisies Parisiennes*, p. 14.

qui est chargé d'amuser le public, soit en imitant gauchement les tours de force ou d'adresse de ses camarades, soit en jouant le rôle de bas comique dans les parades : *le Paillasse de la troupe* », — « un masque de carnaval vêtu en paillasse », — « un homme politique sans consistance et changeant d'opinion suivant son intérêt », et ce dernier sens est, dit-on, un sens allégorique dû à une chanson de Béranger (1816) :

J'suis né Paillasse, et mon papa,
Pour m'lancer sur la place,
D'un coup d'pied queuqu' part m'attrapa,
Et m'dit : Saute, Paillasse !
T'as le jarret dispos
Quoiqu' t'ay' l'ventre gros,
Et la fac' rubiconde,
N'saut' point-z à demi,
Paillass' mon ami :
Saute pour tout le monde !

D'où vient ce personnage des théâtres forains? Est-il d'origine italienne? Continue-t-il en France le *Pagliaccio* des tréteaux populaires d'au delà des Alpes, le Pagliaccio dont le nom équivaut à « paille hachée »? Dans son ouvrage sur les *Types populaires au Théâtre*, Celler écrit à ce sujet : « Il semble qu'il y eut deux sortes de Paillasses. Le Paillasse italien d'abord, le Pagliaccio des troupes de 1570; il était vêtu de blanc et portait de gros boutons à son costume. Ce rôle ne semble pas avoir beaucoup fait parler de lui. Ensuite nous trouvons dans les types populaires français une origine plus simple et plus certaine de Paillasse... Dans une petite comédie, *Sganarelle ruiné*, peut-être imitée de Molière,... Sganarelle, n'ayant plus de quoi se vêtir, se taillait un habit dans la housse de sa paillasse... » Le même critique ajoute : [Quoi qu'il en soit de cette question des origines], « Paillasse, dès la fin du XVIII[e] siècle, fut l'acolyte inévitable de Gilles et de Bobèche [1]; il y eut des Paillasses

[1] Dès la fin du XVIII[e] siècle? Bobèche n'apparait pourtant que vers 1810 : c'est d'ailleurs ce que Celler dit lui-même, *op. cit.*, p. 120.

à carreaux rouges, mais le vrai Paillasse conserva les couleurs blanche et bleue; son costume se composait de bas bleus, d'une culotte courte bouffante pareille à la blouse, d'une blouse à ceinture et d'un serre-tête noir. Nous nous souvenons de l'avoir encore vu ainsi vêtu sur l'ancien Boulevard du Temple » (1). Celler, dont l'ouvrage a paru en 1870, signale aussi un Paillasse « vêtu de toile à carreaux rouges, qui mangeait de l'étoupe enflammée, tirait de son estomac cent mètres de rubans », etc., « et qui exerçait alternativement au Carrefour de l'Observatoire et aux Champs-Élysées ». Il dit l'avoir vu (2). D'après Pougin, qui ne parle pas du Pagliaccio italien, le nom de Paillasse « vient sans doute de la toile dont est fait son costume, cette toile à carreaux gris et blancs qui depuis un temps immémorial sert à couvrir les paillasses et les matelas, comme elle couvre son maigre corps et ses pauvres épaules » (3).

Nous ne pensons pas non plus que le Pagliaccio italien ait beaucoup fait parler de lui en France. A supposer même qu'il y aurait obtenu du succès (ce qui n'est pas prouvé), il ne semble pas avoir engendré un rejeton dans ce pays. La France ne doit pas avoir repris pour compte, si l'on peut dire, le Pagliaccio des troupes du Midi (4). En tout cas, ce n'est que tardivement qu'elle doit avoir possédé son pitre appelé Paillasse : le nom générique n'a pas l'air d'être ancien (5). Quant au pitre ainsi désigné,

---

(1) Je trouve le renseignement confirmé par une indication du recueil des *Chansons populaires* de Dumersan. Il cite *Le Matelot de Bordeaux*, chanson débitée vers 1796 par un « gros Paillasse de bonne mine, nommé le Père Rousseau..., vêtu en vrai Paillasse, avec le serre-tête, la collerette et le costume en toile à carreaux ». Il faisait, dit aussi Dumersan, la parade d'un petit théâtre du Boulevard du Temple.

(2) *Types populaires*, pp. 122-123.

(3) *Dictionnaire du Théâtre*, p. 577.

(4) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, p. 272 : On le trouve mentionné pour la première fois en 1570, dans la troupe de Gavazzi.

(5) Le mot *paillasse* (toile de paillasse) est signalé dans un texte de 1405 : *H D T*. — Le nom générique ne figure pas dans Ménage, ni dans Brunot, *Histoire de la langue française* [XVIe au XVIIIe siècle]. Je ne le vois que dans F. GOHIN, *Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIIIe siècle*

quant à un type littéraire et populaire appelé Paillasse, nous n'oserions pas affirmer, avec Celler, qu'il est sorti de la comédie de *Sganarelle ruiné,* puisque rien ne l'atteste formellement ; car ici, c'est Sganarelle qu'on voit habillé de la housse d'une paillasse. D'un autre côté, nous n'oublions pas qu'il a existé des farceurs nommés Paillasses avec des vêtements rouges ou blancs et bleus ou gris et blancs [1] ; mais ce n'est point là un rôle *caractérisé* du répertoire à la manière des rôles qui désignent Arlequin, Pierrot. Cassandre, Polichinelle. Au fait, Paillasse n'est guère qu'un acteur de parades comme Pagliaccio [2]. Il n'a point provoqué une littérature déterminée et suivie, du moins si l'on ne considère pas comme littérature les centaines ou les milliers de parades improvisées par les farceurs en question sur les tréteaux populaires de la grande ville ou de la modeste bourgade. Ce n'est pas un comédien ; c'est un saltimbanque de la place publique.

Souvent le nom s'applique à un artiste de bas étage, artiste malheureux, pauvre bohème voué à toutes les infortunes et à toutes les avanies, mais qui, malgré tout, doit faire son métier de pitre, de saltimbanque, de forain. Dans les cas de l'espèce, ce nom n'a plus qu'une valeur symbolique : il se rapporte donc à un personnage qui est *un paillasse*, un bouffon qui ne connaît que souffrances et misères.

Nous donnons, à titre documentaire, une liste d'œuvres dans lesquelles Paillasse a l'un des quatre sens : 1° Paillasse, un individu qui a figure de type ; 2° un farceur de foire ; 3° un pitre malheureux ; 4° un sauteur politique : *Les Parades des boule-*

(1740-1789). Paris, Belin frères, 1903, in-8°, p. 320 : « Paillasse : celui qui se moque des autres, en faisant le niais. — S. MERCIER, *Tableau de Paris*. Amsterdam, 1782, VIII, p. 262, se plaint que ce mot avec cette signification ne soit pas dans le *Dictionnaire*. — Le *Dictionnaire de l'Académie*, 1798, admet ce mot au sens de bateleur ».

(1) THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1858-1859, in-12, I, p. 264 : « Le Paillasse parisien habillé de blanc. »

(2) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, p. 273. — L. MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne*, pp. IX-X : « Le *Pagliaccio* n'engendra que vers la fin du siècle dernier [le XVIIIe] le Paillasse de la Foire. »



vards ou entretiens bouffons entre Paillasse et Cassandre, enrichis de lazzis d'Arlequin, contés jadis à Lélio par le célèbre Carlin sur le théâtre de la Comédie Italienne, par Musard (Paris, Delaunay, 1810) (1); — *Les Baladines,* imitation burlesque des *Bayadères,* folie en un acte, en prose, mêlée de couplets, par J. Merle et Ourry (Variétés, 5 septembre 1810 : avec *Paillasse, sauteur,* ainsi que s'exprime le texte); — *Guillaume le Têtu, Roi des Pays-Bas ou A ton tour, Paillasse,* pièce en trois journées et en prose, mêlée de chants, marches, etc., etc., par Jouhaud, 1830 : pièce belge) (2); — *Le Tailleur et la Fée ou les Chansons de Béranger,* conte fantastique mêlé de couplets, par E. Vanderburch et Fr. Langle (Palais-Royal, 3 août 1831 : y figurent Paillasse, sauteur politique, le Roi d'Yvetot, le Marquis de Carabas, Lisette, etc.); — *Les Grotesques, fragments de la vie nomade,* recueillis par un archéologue petit-fils de Turlupin (Paris, L'éditeur, rue de Rivoli, 1838; il y a là une parodie en prose : *Paillasse*) (3); — *Les Saltimbanques* de Dumersan et Varin (25 janvier 1838; où, tandis que Bilboquet est dit « saltimbanque » au tableau des personnages, Gringalet, qui joue un rôle similaire, reçoit l'épithète de « paillasse » : c'est le « paillasse » de la troupe) (4); — *Le Vieux Paillasse,* vaudeville en vers de Tuffel et Abel (1838) (5); — *Paillasse,* drame de Dennery et Marc Fournier (Gaîté, 9 novembre 1850 : où Pailiasse, dit Belphégor, est un artiste vagabond, un bohémien, dont la femme se trouve être, à la fin de la pièce, la fille du duc de Montbazon) (6); — *Le Cousin de Paillasse,* comédie-vaudeville

(1) Soleinne, nº 3506. — Nicolas Brazier (*Chroniques des Petits Théâtres de Paris,* réimprimées avec notices, variantes et notes par Georges d'Heylli. Paris, Ed. Rouveyre et G. Bloud, 1883, in-18, I, p. 325) cite une parade qu'il a entendue, il y a trente ans, dans son enfance : *Le Commerce,* avec les personnages de Cassandre et de Paillasse (Brazier est né en 1783). Ne serait-ce pas le nº 3506 de Soleinne?

(2) Soleinne, nº 2898.

(3) Soleinne, nº 3509.

(4) Voir ci-dessus, p. 105.

(5) Soleinne, nº 3451; *Musée dramatique,* t. V.

(6) Le rôle de Paillasse était tenu par Frédérick Lemaitre.

en trois actes par Luçay de Rochefort et Noiseuil (Théâtre des Délassements-Comiques, 13 mai 1851); — *La Femme de Paillasse,* roman de Xavier de Montépin (1874, un titre que l'on pourrait traduire par *La Femme du Saltimbanque* : ce saltimbanque s'appelle Jean Rosier); — *Paillasse* (I Pagliacci), drame lyrique, paroles et musique de Leoncavallo (Théâtre dal Verne à Milan, le 21 mai 1892; Paris, Opéra, 17 décembre 1902, traduction française de Crosti; aussi un titre symbolique qui, dans l'original italien, est au pluriel : *Les Saltimbanques.* Le héros se nomme Canio et, encore une fois, c'est le baladin misérable et qui joue la mort dans l'âme); — *Les Saltimbanques,* opérette en trois actes et quatre tableaux; paroles de Maurice Ordonneau, musique de Louis Ganne (Gaîté, 1899 : Paillasse est le triste amoureux dont le sort éveille une sympathique compassion); *Molière,* pièce de Jean-José Frappa et H. Dupuy-Mazuel; Odéon, 17 mars 1922. (L'action se passe en 1643. Scaramouche y raconte à Poquelin ou Molière l'histoire de Pagliacció, le très illustre Pagliaccio qu'il a connu à Naples. C'était un acteur jovial et qui fut malheureux toute sa vie. Jeune, il était si pauvre qu'il n'avait pour se garantir du froid qu'une sorte de matelas. De là lui est venu son nom de Pagliaccio, en français Paillasse. Il faisait beaucoup rire son public et était trompé par sa maîtresse. Un jour, malade, râlant, il voulut jouer quand même une pièce où l'amant de cette femme devait le frapper avec un bâton. Il le frappa si fort qu'il le tua : acte I, scène 8.)

Concluons. Paillasse n'a pas une individualité très nette. Il peut cependant être regardé comme un membre de la vaste famille des types populaires. Son nom a pris une acception symbolique : celle de pitre. Mais, on l'a vu, le sens de *sauteur politique* remonte plus haut que la chanson de Béranger.

Pasquin.

Un valet de comédie, un proche parent de Crispin, Frontin, Mascarille, Scapin et *tutti quanti,* savoir de ces autres et nom-



breux serviteurs de théâtre qui ne servent guère que les intérêts amoureux de leurs jeunes maîtres et qui desservent si souvent les intérêts économiques de leurs vieux maîtres. Est-ce, en tant que valet de comédie, un type d'origine italienne? A en juger par les apparences, oui, mais il ne figure pourtant point, au théâtre d'Italie, dans la catégorie si abondante des *zanni* (1). Le nom provient évidemment d'au delà des Monts; il a existé dans ces contrées, dans le pays de la *Commedia dell'arte*, un « être littéraire » auquel, en la présente discussion, on ne peut s'empêcher de penser : c'est le Pasquin-statue. Chacun sait que le peuple romain se plaisait à attacher des placards épigrammatiques, des pamphlets à une statue de Pasquin, statue désignée de la sorte à cause d'un tailleur du voisinage réputé pour son esprit caustique. Le personnage ainsi créé, et dit Pasquin, devint le symbole du railleur. Un partenaire, un pendant lui fut donné : c'est Marforio, autre statue. Des écrivains les firent parler l'un et l'autre en des projets satiriques, ou ils les firent dialoguer en des demandes et des réponses qui avaient naturellement pour particularité d'être mordantes (2). La France a connu les deux personnages. Ils sont arrivés chez elle et ils ont reçu droit de cité dans sa littérature. On trouve des spécimens de leur savoir-faire dans *Pasquin, ou Dialogue à bâtons rompus sur les affaires du temps* (1649; mazarinade dialoguée; application de plusieurs versets de psaumes aux principaux personnages de la cour; on en a publié une traduction française) (3); — *Pasquin et Marforio sur les intrigues de l'État*, par le sieur de

(1) OTTO DRIESEN, *Der Ursprung des Harlekin. Ein Kulturgeschichtliches Problem.* Berlin, A. Duncker, 1904, in-8°, pp. 196-197.

(2) *Pasquin et Marforio, histoire satirique des Papes,* traduite et publiée pour la première fois par Mary Lafon. Paris, E. Dentu, 1861, in-16. [Recueil de pièces qui vont jusqu'en 1860.]

(3) C. MOREAU, *Bibliographie des Mazarinades,* publiée pour la SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE. Paris, J. Renouard, 1850-1851, in-8° t. II, nos 2726-2727; t. III, *Additions et Corrections,* n° 183. Voir aussi Soleinne, n° 3742. Pamphlet de 7 pages.

Sandricourt (1652; autre mazarinade) (1); — *Pasquin ressuscité ou Dialogue entre Pasquin et Marforio* (1670) (2); — *Pasquin et Marforio Médecins des Mœurs*, comédie en trois actes de Dufresny et Brugière de Barante, jouée par les Comédiens Italiens dans leur Hôtel de Bourgogne, le 3 février 1697 (2).

Cette comédie rentre, comme on voit, dans le répertoire italien; elle fait partie du Théâtre de Gherardi. D'un autre côté, nous y lisons l'indication de ses attaches avec la littérature des statufiés de Rome. La Vérité, s'adressant à Pasquin, lui rappelle ses origines :

Tu sais qu'à Rome en pleine rue
Je t'ai fait élever jadis une statue.

Et Pasquin de répliquer :

Je sais qu'au bout d'un funeste chevron
On mit mon portrait et mon nom...

Plus loin, rencontrant Marforio (I, 7), il fait allusion au modeste chevron : « Voyons un peu les pasquinades qu'on a affichées à notre porte ce matin » (II, 1) (3).

A parcourir ces textes, nous nous convainquons facilement d'un fait : c'est que les expressions *pasquinades, faire le Pasquin* (débiter des mots plaisants et malicieux) remontent au *Pasquino* des pasquinades et des pasquilles italiennes. Mais ce nom et ce personnage sont-ils la source du valet français appelé Pasquin? Peut-être faudrait-il répondre affirmativement, mais il conviendrait d'ajouter deux mots d'explication. Remarquons d'abord que le Pasquin de Dufresny et Barante ne tient pas, dans leur pièce, un rôle de serviteur : c'est un acteur transformiste. D'autre part, le Pasquino italien n'est pas non plus un valet. Mais il semble hors de doute que les deux personnages ont entre eux des rapports de parenté onomastique : Pasquin dérive de Pasquino.

(1) C. Moreau, t. II, n° 2725; 40 pages.
(2) *Théâtre Italien de Gherardi*, t. VI. — Soleinne, n°s 1529, 3350 et 3352.
(3) Voir encore III, 3.

En outre, il est possible qu'un autre rapprochement, d'ordre littéraire, se soit opéré dans l'esprit des auteurs français qui ont représenté un valet de comédie sous le nom emprunté à l'italien. Il est possible que l'idée enfermée dans le Pasquino frondeur ait déteint sur celle qui s'exprime dans le type luron, effronté, menteur qui s'appelle Pasquin dans les œuvres dramatiques d'en deçà des Monts.

Mais ici, en deçà des Monts, à quelle époque rencontre-t-on ce type de valet Pasquin ? Ou bien, à quelle époque le nom de Pasquin est-il appliqué à un valet? Le premier emploi semble être celui qu'en a fait Baron dans sa comédie du 31 janvier 1686 : *L'Homme à bonnes fortunes* (1). Il y met en scène un domestique sous cette désignation. Le même écrivain procède de la même façon dans sa pièce *La Coquette et la Fausse Prude.* Le nom reparaît dans *Attendez-moi sous l'orme* (1694) de Regnard. Un historien de Baron déclare que Dufresny « rendit ce nom célèbre en l'introduisant dans quelques-unes de ses meilleures comédies : *Le Triple Mariage* (1716), *Le Glorieux* (1732), *Le Dissipateur* (1753) » (2).

On peut se dispenser de rapporter les autres utilisations de cet appellatif à la même époque et plus tard. Il est devenu générique, et il a pris une acception assez fâcheuse. La locution : le *Pasquin de la troupe* n'est pas, en effet, très flatteuse pour l'acteur visé ou pour un personnage quelconque. Elle équivaut à « bouffon de comédie ». Il est assez curieux que Marivaux, le contemporain de Dufresny, ait substitué ce nom de Pasquin à celui d'Arlequin dans sa meilleure comédie : le *Jeu de l'Amour et du Hasard* (3). Dans ses *Annales du Théâtre Italien,* d'Origny exprime à ce sujet une réflexion qui nous

(1) Il n'y a pas lieu, croyons-nous, de citer la comédie de Montfleury, intitulée *Dom Pasquin d'Avalos* et datée de 1673 : le héros est un provincial qui se rend à Paris pour épouser une jeune fille dont un autre a fait la conquête.

(2) BERT-ÉDOUARD YOUNG, *Michel Baron, acteur et auteur dramatique,* pp. 216 217.

(3) Voir ci-dessus, p. 140.

paraît mériter d'être reproduite : « S'il est des rôles dans lesquels un peu de charge soit supportable, ce sont ceux de Pasquin qu'autrefois Arlequin remplissait ; cependant il ne faut pas que le Valet qui le remplace se permette les contorsions et les grimaces qu'on ne s'attend plus à voir que sur les tréteaux des remparts. Aussi ont-elles paru ridicules dans le jeu de M. Boucher, qui a débuté le 25 [janvier 1780] dans les *Jeux de l'Amour et du Hasard* » (1).

* * *

Les personnages de Mère Gigogne, de Paillasse, de Pasquin, une fois créés, ont été mêlés au répertoire qualifié d'italien. La même chose s'est produite pour un Crispin, qui ne provenait pourtant pas non plus de la *Commedia dell' arte*. Il porte néanmoins un nom italien et, détail à noter, il a dans les veines du sang espagnol.

L'observation devrait s'étendre à bien d'autres personnages. Ce qui reviendrait à dire, ou plutôt à répéter (car c'est là chose déjà indiquée précédemment), que le monde italien n'est pas un monde à part ou fermé. Il s'ouvre même constamment pour accueillir le monde français avec ses mœurs et ses rôles littéraires. Il se francise toujours davantage : « On a emprunté aux Italiens Pantalon, Scapin et Trivelin, note le Prince de Ligne, mais ils sont si francisés qu'à l'âge près du premier, ils ressemblent en tout à nos comiques » (2). En somme, le théâtre ou le répertoire qu'il est d'habitude de dénommer « italien » forme un « ambigu » dont les origines se découvrent partiellement en Italie, mais qui renferme beaucoup d'éléments constitutifs ou essentiels fournis par la France. C'est une scène, c'est une littérature qui, dans le lointain de l'histoire, apparaît assez mobile; elle laisse venir à elle, aux côtés de ses quelques acteurs primi-

(1) T. II, p. 150. — Francisque Sarcey aurait pu tirer parti de cette réflexion dans sa discussion avec Gustave Larroumet sur la manière dont se jouaient les Arlequins et les Pasquins : *Quarante ans de théâtre*, II, p. 279.

(2) *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, édit. Charlier, p. 34.

tifs, tout un personnel de provenance française; elle finit par ne plus représenter, sous des costumes de fantaisie, que des mœurs françaises ou par devenir un tel mélange, au point de vue des sujets et des rôles, que son étiquette perd presque sa raison d'être. Elle se dissipe comme dans le vague ou le flou des événements littéraires de la fin du XVIII[e] siècle, tant ses destinées se confondent avec celles des scènes purement indigènes.

Les personnages qui lui appartiennent n'ont pas tous rencontré la même popularité (1). Loin de là. Tel d'entre eux est une figure familière pour le grand public : c'est Pantalon. Son nom a produit le dérivé très populaire de *pantalonnade*. Il n'est pourtant pas un type à fréquentes reprises (2). Mais, par contre, quel succès fait à d'autres! Combien pour eux furent fréquentes les reprises! On se rappelle les paroles précédemment citées des *Annales dramatiques,* et qui datent de 1808 (3). Ces paroles renvoient le lecteur d'alors à tout un ensemble de productions qui paraît se perdre dans la nuit du passé, tant les sujets stéréotypés y reviennent fréquemment. Ainsi s'exprime également, et à plus forte raison, Henri Rivière en 1860, dans une curieuse nouvelle sur Pierrot : « On jouait (aux Funambules) une de ces éternelles pantomimes où Cassandre veut marier sa fille Colombine à Pierrot, mais où Colombine, qui n'aime pas Pierrot, finit toujours par épouser Arlequin » (4).

Mais Arlequin n'a pas été toujours un amoureux triomphant,

---

(1) J. Backhaus (*Alexis Pirons Jahrmarktspiele.* Leipzig, Emil Glausch, 1902, in-8°) fait remarquer (pp. 36 et 73) que, du groupe italien, la Foire n'a repris que cinq types, abstraction faite de Scapin : ce sont Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin et le Docteur. Il dit aussi que chez Piron, il n'y a que le premier, Arlequin, qui soit d'assez grande importance.

(2) KLINGLER, *Die Comédie-Italienne,* pp. 147 et 154; DUCHARTRE, *La Comédie Italienne,* pp. 185, 187, 189 et 193; BRUNET-SOLEINNE, s. v. *Pantalon.*

Il a cependant trouvé place dans le célèbre tableau des farceurs du XVII[e] siècle (Foyer de la Comédie-Française). Voir ci-dessus, p. 149.

(3) Voir ci-dessus, p. 121.

(4) *Pierrot, Caïn* (deux nouvelles). Paris, Hachette, in-18, p. 18.

ni Pierrot un amoureux éconduit, ni Cassandre un père désireux de marier sa fille. Il y a bien d'autres intrigues dans leur répertoire. Ils ont été repris de bien d'autres façons. Ce sont ces façons, ce sont leurs métamorphoses qui surtout nous procureront matière à enquêtes.

* * *

Pour que tout ce que nous avons encore à dire par la suite au sujet de la Comédie Italienne apparaisse avec quelque netteté à l'esprit du lecteur d'aujourd'hui, nous ferions peut-être bien de la définir et de résumer son histoire en ces mots : « La Comédie Italienne, c'est plusieurs choses à la fois ou successivement : c'est un genre de littérature dramatique; c'est un théâtre et une série de théâtres; c'est une troupe, et ce sont des troupes d'acteurs de naissance italienne ou française; ce sont des acteurs ou parlants, ou chantants, ou mimes, ou marionnettes. »

§ 2. — *Les types français.*

En même temps qu'elle donnait asile à des personnages qui sont, dans la mesure indiquée, d'invention italienne, la France faisait un succès à d'autres rôles, également appelés fixes, traditionnels, conventionnels, mais d'une nature un peu différente. Nous voulons dire qu'elle s'amusait également au spectacle de ces types qui se désignent par des noms communs : *le valet* (rusé), *la servante* (finaude ou retorse), *le soldat fanfaron, le parasite, la femme d'intrigue, le vieillard ridicule et amoureux, le pédant* (1). Chacun d'eux ne porte pas un nom spécial ou unique; il en a reçu plusieurs, mais ses divers noms propres

(1) V. Fournel, *Le Théâtre au XVIIe siècle, La Comédie* (Les types de la vieille comédie); Eugène Rigal, *De Jodelle à Molière* (Les personnages conventionnels dans les comédies du XVIe siècle); Pietro Toldo, *Études sur le théâtre comique français du moyen âge et sur le rôle de la nouvelle dans les farces et dans les comédies* [Studi di Filologia romanza, 1902, fasc. 25 (vol. IX, fasc. 2°), pp. 278-288, 320].



ou individuels n'ont pas nécessairement une seule acception devenue symbolique et représentative. On devine notre pensée lorsque nous rappelons cette chose bien connue que, par exemple, le valet (nom commun) sera, d'après les circonstances et les œuvres, *distingué* par les appellatifs : Scapin, Crispin, Mascarille, Frontin, et d'autres encore. La suivante ou soubrette (nom commun) deviendra Frosine, Marinette, Nérine,... et encore ce que l'imagination ou la mémoire des auteurs pourra trouver. Le soldat fanfaron se dira le Capitan, Matamore, Rodomont, Tranche-Montagne,... et le reste (on verra ses autres noms plus loin). Mais un personnage comme le parasite ne jouira pas de cette fortune particulière d'entrer dans le vocabulaire sous une désignation célèbre : il sera, naturellement, individualisé dans des noms propres, mais aucun d'eux ne passera à la postérité. La femme d'intrigue ne sera pas non plus mise en vedette par ce genre de distinction, à moins qu'on ne considère comme des femmes de l'espèce (qui souvent sont des entremetteuses) certaines soubrettes intrigantes appelées Frosine, Marinette, Nérine. L'un des noms du vieillard, Géronte, a pris le sens de « vieux ridicule », mais ce personnage type n'a pas laissé un second nom qui soit pareillement symbolique. L'onomastique du pédant, comme celle du parasite, ne présente plus aujourd'hui qu'un intérêt historique.

L'Italie, on s'en souvient, possédait aussi des termes génériques (*il Dottore*, le Docteur; *il Capitano*, le Capitan) qui, plus ou moins souvent, s'individualisaient par l'adjonction d'un qualificatif nominal : *Il Dottore Baloardo* ou *Balouardo, Gratiano; il Capitano Rodomonte, Spavento della Valle inferna.*

Les personnages conventionnels de France, semblables à leurs confrères du Midi, sont détenteurs de rôles que la tradition a fixés dans une attitude déterminée. Aussi, le public d'autrefois, dès qu'il voyait surgir à la scène le soldat fanfaron, était assuré d'avoir devant lui un bravache menaçant le ciel de la pointe de sa moustache retroussée, portant une rapière dont il relevait fièrement son manteau, et remplissant l'air du fracas de

ses paroles. Né terrible et féroce, cet homme roulait des yeux qui paraissaient vouloir clouer sur place le passant; il n'avait que des histoires extravagantes ou terrifiantes à conter, mais, au moindre bruit, il prenait la fuite. Si, à ses côtés, le parasite se montrait, ce ne pouvait être que le Matamore de la mangeaille ou de la goinfrerie. Né terrible et féroce d'appétit, il n'avait que des exploits de table à narrer, tandis que le pédant, inévitablement, accumulait des citations dans ses discours, et le vieillard, lui, devait avoir la figure et le cerveau d'un grotesque... Le reste du personnel était à l'avenant : attendu et déjà connu...

L'Italie a coopéré à la genèse de ce personnel stéréotypé. Ses Brighella et ses Scappino sont des frères aînés ou plutôt les pères de Scapin, Mascarille, La Montagne, Frontin, La Branche, Figaro et autres serviteurs débrouillards et très fréquemment fourbes. L'entremetteuse française s'apparente par des liens non moins étroits à la Ruffiana d'au delà des Alpes. Le Docteur a des accointances plus que visibles avec le Dottore. Les amoureux et amoureuses, les jeunes premiers et jeunes premières, les soubrettes délurées et les soupirants ridicules que l'ancienne France retrouvait sur ses tréteaux, avec un plaisir toujours égal, offrent plus d'une affinité physiologique ou littéraire avec des acteurs et des actrices jouant des rôles du même esprit sur les tréteaux de la *Commedia dell' arte* (1). En somme, c'est un peu le même monde des deux côtés. Ce sont deux groupes de gens ayant beaucoup de traits communs et d'étroites relations de famille.

Il s'observe cependant une différence entre les uns et les autres, mais peut-être n'est-elle que relative : c'est que les Italiens sont des créations intimement liées à la personne et à la personnalité même des interprètes, alors que les Français sont des rôles de théâtre qui existent comme indépendamment des êtres humains auxquels la mise à la scène en est confiée. Toutefois, et nous en avons fait la constatation, il est des

(1) DUCHARTRE, *La Comédie Italienne*, pp. 106-107, 161, 190, 306.

acteurs d'en deçà des Monts qui se sont spécialisés et distingués dans les types de terroir au point que, entre les uns et les autres, une réelle identification s'est constituée, une identification présentant une très curieuse analogie avec celle qu'on remarque entre les rôles fixes d'Italie et leurs exécutants attitrés.

Pareil phénomène d'identification ne se serait pas produit sans doute si la France n'avait eu sous les yeux l'exemple de sa voisine du Midi. A cette même voisine elle a pris autre chose pour la formation du personnel dont nous allons esquisser la physionomie, comme elle s'est inspirée aux mêmes fins des lettres gréco-latines, et aussi, mais beaucoup moins, des lettres espagnoles. Toutefois, dans sa manière d'emprunter à la patrie de Cassandre et de Pantalon, elle n'a point procédé, en l'occurrence, comme elle l'avait fait à l'égard de la Comédie Italienne. Lorsqu'elle a adopté et nationalisé celle-ci, on peut dire qu'elle a pris d'un coup et en bloc tout un genre littéraire, tout un organisme scénique, mais, pour ses types propres, pour les *types généraux français*, elle a puisé petit à petit ses matériaux chez les Italiens, en même temps que chez les écrivains gréco-latins et espagnols; elles les a arrangés et réalisés en un bien individuel, par suite de cette élaboration indéterminée qu'on appelle communément « influence ».

D'après les données courantes de l'histoire littéraire, il semble que le dit personnel français soit un groupe ayant opéré de la fin du XVI[e] siècle au milieu du XVII[e], et qui alors, a terminé brusquement sa carrière. C'est une erreur de restreindre ainsi son activité ou de l'enfermer dans un cadre chronologique précis à ce point. Tous les types de ce groupe ne sont pas nés dans les mêmes années et ils n'ont pas achevé leur existence à la même époque. On va le voir d'ailleurs.

Le Valet et la Servante.

Le valet est rusé, intrigant, fourbe, fripon même. Il occupe une place de premier plan dans la littérature comique d'autre-



fois ([1]). Il a tenté la plume de toute une suite de générations d'écrivains, parmi lesquels on relève les noms de Pierre Corneille, Scarron, Molière, Regnard, Dancourt, Lesage, Marivaux, Beaumarchais... Il a laissé dans la mémoire publique des appellatifs illustres : Jodelet, Mascarille, Gros-René, Scapin, Covielle, Crispin, Frontin, Pasquin, Figaro... On pourrait certes encore citer d'autres désignations fréquentes de domestiques : Lubin, La Branche, Champagne, La Fleur, La Montagne, Merlin, La Violette, Philipin..., mais elles ne contiennent pas de sens nettement caractéristique ([2]). Pour la même raison, il n'y a pas lieu de mettre en vedette non plus le

---

([1]) Sur la question de ses origines antiques, italiennes ou françaises, voir (outre les ouvrages déjà cités de FOURNEL, *Le Théâtre au XVII[e] siècle;* RIGAL, *De Jodelle à Molière;* TOLDO, *Études sur le théâtre comique français)* MARC MONNIER, *Les Aïeux de Figaro,* Paris, Hachette, 1868; PETIT DE JULLEVILLE, *La Comédie et les Mœurs en France au moyen âge,* Paris, L. Cerf, 4[e] édit., pp. 274-275; TH. ROTH, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso auf das Französische Theater,* MÜNCHENER BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE, XXXIV, Leipzig; A. DEICHERT, 1905, pp. 42-43; JEAN HANKISS, *Essai sur la Farce* (REVUE DE PHILOLOGIE FRANÇAISE ET DE LITTÉRATURE, 1924); LÉON et FRÉDÉRIC SAISSET, *Un type de l'ancienne comédie, Le Valet* (MERCURE DE FRANCE, 15 octobre 1924, pp. 390-401).

Je ne crois pas qu'on puisse penser au gracioso espagnol, bouffon goulu et chargé d'égayer la pièce. Le valet ne s'apparente pas non plus au badin du théâtre comique du moyen âge, à ce personnage qu'on y voit dans les rôles d'amoureux, de mari trompé ou trompeur, de paysan ignorant, de niais (vrai ou faux), de domestique. A remarquer toutefois la place que tiennent dans la farce d'alors les valets et les femmes de chambre. (TOLDO, p. 520; HANKISS, pp. 32 et 35.) Mais il faut plutôt songer à l'Italie.

([2]) Philipin ou Filipin a eu pourtant grand renom jadis et même une sorte de valeur idéologique. V. Fournel nous dit de lui : « Son nom était alors ce que sont devenus depuis, ceux de Mascarille, Crispin, Frontin, etc. Il fut un temps où presque tous les valets de comédie s'appelaient Philippin; voyez, par exemple, le *Feint Astrologue* de Thomas Corneille (1648); la *Belle Plaideuse* de Boisrobert (1654); le *Festin de Pierre* de Villiers (1659); les *Bestes raisonnables* de Montfleury (1661); la *Dame d'Intrigue* de Chapuzeau (1662); le *Souper mal apprêté* de Hauteroche (1664), etc., etc. Ce nom s'appliquait surtout aux valets intrigants ». (*Les contemporains de Molière,* I, p. 9.) On trouvera d'autres mentions encore dans ÉD. FOURNIER, *Chansons de Gaultier Garguille,* p. 182; le *Catalogue Soleinne;* le *Moliériste,* 1882, pp. 113-114 (Ch.-L. Livet); G. GENDARME DE BÉVOLTE, *Le Festin de Pierre avant Molière. Dorimon. De Villiers. Scénario des Italiens. Cicognini* (SOCIÉTÉ DES TEXTES FRANÇAIS MODERNES). Paris, Éd. Cornély, 1907, in-8°, p. 142. Sur un acteur Philipin, voir RIGAL, *Le Théâtre français avant la période classique*, pp. 188, 330-334.

Sganarelle de *Don Juan* (1665), le Maître Jacques de *l'Avare* (1668), le Sbrigani de *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) de Molière, ni l'Intimé des *Plaideurs* (1668) de Racine : ce ne sont pas des personnages tirant leur relief de leur qualité de valets.

* * *

Mais qui dit valet dit servante, soubrette ou suivante. Qui dit Scapin, dit Nérine. Sans doute, le domestique mâle a laissé à la scène plus de représentants glorieux que le domestique femelle. Mais si ce dernier type s'est réalisé en des personnages types moins variés que ceux de son confrère, il ne manque pourtant pas de lustre, puisqu'il s'incarne en ces brillantes figures qui se nomment Nérine, Marinette, Frosine, Lisette, Dorine... Quelle que soit d'ailleurs la part respective qui revient à l'un et à l'autre groupe dans l'éclat dont la littérature française d'autrefois a entouré les gens de maison, une chose paraît évidente : c'est que, dans ses livres et surtout dans ses œuvres de théâtre, elle leur a fait exercer en partage une véritable royauté. L'un et l'autre serviteur ont été les enfants gâtés de nos auteurs comiques depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution. Quels personnages remuants et bruyants, ces auteurs nous ont donnés là ! Ce sont des serviteurs, des valets, déclare le programme d'entrée, mais des maîtres-valets, des servantes-maîtresses, — plus maîtres et plus maîtresses assurément que leurs maîtres et leurs maîtresses.

Leur âge d'or ne dépasse pas 1789; cependant, le XIX[e] siècle ne les a point bannis de ses tréteaux. Le champ chronologique que nous venons d'indiquer pourrait même être allongé d'une trentaine d'années. Mais ce siècle est loin de les avoir honorés d'un culte égal à celui des temps antérieurs. Pougin termine sa notice sur l'un d'eux par cette constatation : « Frontin était déjà malade lorsqu'est survenue la Révolution de 1830; celle-ci lui a donné le coup de grâce, et depuis lors personne n'a été tenté de le ressusciter (1) ». Le coup de grâce lui a été porté ainsi qu'à

(1) *Dictionnaire du Théâtre*, p. 397. Nous n'oublions pas que des délimitations de l'espèce restent toujours discutables. F. GAIFFE. (*Le Drame au XVIII[e] siècle.* Paris,

son associée de gloire, — par qui ou par quoi ? Par le siècle émancipateur des classes populaires. C'est lui, le XIXe siècle, qui interrompt leur royale carrière, une carrière qu'ils ont parcourue, observons-le, durant l'époque même de la prédominance sociale de l'aristocratie. Détail piquant, en effet, ils ont joui d'un privilège artistique tout spécial alors que les privilèges réels (économiques et politiques) appartenaient presque exclusivement à la noblesse et à la haute bourgeoisie.

Il ne peut être question, on le pense bien, de retracer par le menu cette carrière. Tout au plus risquerons-nous quelques reconnaissances rapides dans le véritable dédale que forment tous les noms donnés par les écrivains à ces domestiques si occupés au salon et qui devaient l'être si peu à la cuisine.

Leurs noms divers représentent-ils autant de nuances morales diverses ? A pareille question, on répond un peu comme on veut, d'après la nature du coup d'œil que l'on jette sur l'ensemble de ces noms. Un historien du théâtre dira : « Mezzetin, Scapin, Covielle, Brighelle, tout cela rentre un peu dans le même type, celui du valet rusé, fourbe, adroit, intrigant, tel que la Comédie Italienne l'a importé chez nous. Chacun des acteurs italiens qui venaient ici pour personnifier ce caractère prenait un nom particulier, de telle sorte qu'il est facile de se perdre dans cette succession d'artistes et difficile de différencier des types qui, à bien peu de chose près, représentaient le même individu, mais qui nous déroutent aujourd'hui par les changements de nom dont ils étaient l'objet de la part de ceux qui étaient chargés de les personnifier [1] ».

A. Colin, 1910, in-8°, p. 311), remarque, par exemple : « Grâce à Diderot, nous sommes débarrassés des traditionnels couples de valets et de soubrettes qui se brouillent ou se réconcilient en même temps que leurs maitres. » Mais il ajoute (en note) : « Ils subsisteront encore dans quelques pièces de second ordre, surtout dans le répertoire des petits théâtres; mais ils sont tout à fait exceptionnels chez les auteurs de premier plan. »

Ainsi nous retrouvons Frontin après 1830, notamment dans une pièce citée plus loin (p. 188) et qui date de 1856 ; dans *Frontin malade,* comédie en un acte en vers de JULES VIARD et HENRY DE LA MADELÈNE (*Odéon,* 1858).

[1] POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre,* p. 519.



Un autre historien sera davantage frappé du « peu de chose près », et il écrira : « Il y a dans le type de valet des variétés que les Italiens avaient distinguées et cultivées avec le plus grand soin. Dans leur comédie populaire, dans la *Commedia dell' arte*, ces variétés avaient pris des noms et revêtu des costumes différents. Le valet alerte, ingénieux, inépuisable en inventions, c'était Scapin; Arlequin — dont la physionomie a beaucoup changé depuis — c'était le valet balourd et impudent; Brighelle était fanfaron et lâche; Pulcinella était goinfre. Toutes ces variétés se trouvent dans notre comédie du XVI[e] siècle ». Et il signale les variétés qui sont : le valet Maudolé dans les *Déguisés* (1594) de Godard, qui « ne songe qu'à manger »; — Gillet et Felippes des *Corrivaux* (1562) de Jean de la Taille, qui « ont tout juste la bravoure de Brighelle »; — Boniface du *Morfondu* (1578) de Pierre Larivey, « un valet balourd et impudent » qui rappelle l'Arlequin italien; — Lambert du même *Morfondu*, type de serviteur rusé. Le même critique note encore à propos de ce dernier valet : « C'est une espèce de Scapin raccommodant tout ce que son camarade dérange, ayant plus de ruses dans son sac que le Mascarille de Molière lui-même. Celui-ci, c'est le valet avec lequel nous sommes le plus familiers, l'ancêtre des Frontins de Regnard et de Figaro, le valet classique, celui — aussi bien — que l'on trouve déjà le plus dans la comédie du XVI[e] siècle ». Il est dans les *Ébahis* (1560) de Jacques Grévin, le *Brave* (1567) de Baïf, les *Jaloux* (1578 : Godard) de Larivey, les *Contents* (1584) d'Odet de Turnèbe ([1]).

Eh bien, à tout prendre, la comédie française n'a pas conservé les diverses nuances représentées par les noms de Maudolé, Gillet, Felipes, Boniface, Lambert, Godard ([2]). Elle n'a réalisé,

---

([1]) RIGAL, *De Jodelle à Molière*, pp. 9-12. — Sur les nombreux *zanni* italiens, voir les ouvrages relatifs à Arlequin, de Driesen et Rühlemann.

([2]) Sur l'indétermination qui règne, malgré tout, dans le pomaine de cette onomastique des valets, voir les *Lettres à Eugénie sur les spectacles*, du Prince de Ligne, édit. Charlier, pp. 32 et suiv.

sous forme durable et symbolique, que le valet rusé, fripon et raccommodeur. Elle l'a appelé des noms durables et symboliques : Scapin, Crispin, Mascarille, Gros-René, Jodelet, Pasquin, Frontin.

Le plus populaire de la bande est Scapin. Né en Italie, où il a reçu au baptème le nom de *Scapino* ou *Scappino*, on le voit qui remplit dans son pays d'origine les fonctions, si fréquentes là-bas, de *zanni*. Arrivé à Paris avec cet emploi, il y trouve des interprètes qui proviennent également de chez lui. Ici, chez lui, son rôle était, dit De Léris, « d'un intrigant, d'un fourbe qui entreprend de faire réussir les affaires les plus délabrées de la jeunesse libertine, qui se pique d'avoir de l'esprit, qui fait le beau parleur et l'homme de conseil ». Tel, ou à peu près, il passe en France : il est homme de conseil, entendez : homme de mauvais conseil, d'imposture et d'impudence; il est même homme de France, et pleinement, grâce à Molière, qui, en s'en emparant, l'a marqué de sa griffe, l'a *naturalisé français*, l'a transformé en une création essentiellement sienne, quoiqu'il ne l'ait mis à contribution qu'une fois dans ce chef-d'œuvre de la comédie d'intrigue : *Les Fourberies de Scapin* (1671). Le rôle, ainsi établi, est devenu un bien, une propriété de la nation française. Qui donc ne le connaît, ce Scapin? Écoutez ce bout de dialogue dans une piécette du XVIII[e] siècle :

SCAPIN [cherchant Arlequin]

Où diable es-tu donc? Que je meure
Si je ne te croyais perdu!
Je te cherche depuis une heure.
Ne t'avais-je pas défendu
De t'éloigner sans moi?

LA CRITIQUE.

Que me veut donc cet homme!

ARLEQUIN.

Il est mon ami capital;
Nous nous sommes connus à Rome.

SCAPIN.

La peste soit de l'animal.



LA CRITIQUE.

Pourquoi donc avec tant de hâte
Le cherchez-vous ?

SCAPIN.

Madame, je le dois,
Je lui montre à parler françois
J'ai peur qu'un autre ne le gâte.

LA CRITIQUE.

Ah ! vous êtes Scapin, cet intrigant fameux
Qui, pour vider le gousset et la bourse
Ou pour servir les amoureux,
Ne manquez jamais de ressource (1).

« L'ami capital » d'Arlequin, qui fut un des membres actifs du personnel de la Comédie Italienne, a donc bien appris à « parler françois », grâce à Molière, qui l'a, définitivement, attaché au personnel du théâtre français. Sur le modèle dessiné par le grand comique classique, de nombreux domestiques dits Scapin ont été fabriqués par ses compatriotes, pour leur propre répertoire, leur répertoire indigène. Faut-il ajouter qu'aucun n'égale ou n'a fait oublier le rôle de 1671 ? A lui seul, ce rôle a suffi, par conséquent, à prêter à un nom une valeur symbolique (2).

La physionomie de Mascarille n'a pas la même netteté ou la même vigueur. Il est vrai que ce type, qui doit également sa personnalité à Molière, existe chez lui en triple exemplaire. Nous avons un premier Mascarille dans l'*Étourdi ou les Contretemps* (1653 ou 1655), un deuxième dans le *Dépit amoureux* (1656) et un troisième dans les *Précieuses ridicules* (1659). Les trois portraits ne sont pas identiques. On sait comment et pourquoi l'écrivain français les a peints différents : « Le Zucca de l'*Inte-*

(1) *L'Écho du public,* comédie en vers et en un acte, représentée pour la première fois par les Comédiens italiens ordinaires du Roi, le 7 mars 1741. (*Scènes nouvelles,* III) : *Le Nouveau Théâtre,* t. X.

(2) BRUNOT, *Histoire de la Langue française,* IV, 1re part., p. 505 : Nom propre chez Molière, et bientôt employé comme nom commun. Voir *Saint-Simon,* I, 46, cité par *H. D. T.* — Le mot manque pourtant dans tous les lexiques du temps.

resse (l'Intérêt ou la Cupidité, comédie régulière de Nicolo Secchi), qui est devenu le Mascarille du *Dépit amoureux*, était un véritable Arlequin poltron et balourd, dont Molière n'a pas complètement effacé les traits, tandis que le Mascarille de l'*Étourdi* n'était autre que le rusé *Scappino* (¹), le Scapin-modèle emprunté à Beltrame, l'un des plus fameux artistes et écrivains de la *Commedia dell' arte*. Le Mascarille des deux premières pièces du comique français avait donc, à l'origine des deux œuvres, porté les masques divers des deux *zanni* italiens, ce qui explique comment il ressemble si peu à lui-même » (²).

Quant au Mascarille des *Précieuses ridicules*, lequel passe pour une invention originale, c'est encore une espèce de type italien; il joue au grand seigneur lettré, mais ce n'est toujours qu'un valet ayant la souplesse d'esprit et les richesses de fourberie de son devancier de l'*Etourdi*. En somme, malgré les différences qui séparent les trois comédies, le public s'est forgé un portrait relativement uniforme des trois visages composés par Molière. Pour lui, Mascarille est un fourbe. C'est l'homme qui se chante dans le vers célèbre de l'*Étourdi* :

Vivat Mascarillus fourbum imperator.

Tel il a été vu et représenté par Meilhac dans le *Petit-Fils de Mascarille* (Gymnase, 8 octobre 1859).

Gros-René est aussi marqué à l'estampille personnelle de Molière, qui l'a employé dans le *Médecin volant* (à supposer que cette pochade lui appartienne) en qualité de domestique, dans le *Dépit amoureux*, comme serviteur d'Eraste, dans *Sganarelle* (1660) à titre de valet de Lélie. Il n'offre de signification vraiment notable que dans la deuxième de ces pièces. C'est de là que sa réputation provient réellement, une réputation de « suivant » qui suit avec intrépidité son maître dans les moments difficiles et qui le tire d'embarras, qui néanmoins répand la joie autour

(¹) Le Scappino de l'*Inavertito overo Scappino disturbato e Mezzetino travagliato*, de Nicolas Barbieri.

(²) MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne*, p. 112. Voir aussi, pp. 155-156.



de lui, qui se pique de bien parler, mais qui n'est pas toujours sûr de sa parole et qui même parfois la perd, comme aussi parfois il perd la tête. Le nom est populaire. Il n'a pourtant pas eu la fortune de Scapin, Crispin et Frontin. Il ne désigne pas, comme eux, un type à reprises, pas plus que son insouciant compagnon du *Dépit amoureux*, Mascarille. En effet, Mascarille et lui n'appartiennent pas à cette race de gens de théâtre qui reparaissent dans quantité d'autres œuvres, à l'instar des trois impertinents serviteurs qui viennent d'être cités : Scapin, Crispin et Frontin,

Frontin a fait une très brillante carrière, sans être pourtant devenu un type essentiel, un rôle tout à fait symbolique. Pougin le constate avec raison, lorsqu'il le définit : « Personnage de comédie et d'opéra-comique qui est devenu presque un type ». Sur ce, il mentionne toute une série d'œuvres où ce personnage se produit avec un rôle assez uniforme. La liste pourrait être allongée. Le nom de Frontin, qui se rencontre déjà au XVIe siècle dans les *Esprits* (1579) de Pierre Larivey (où il désigne le serviteur de l'amoureux Fortuné), ce nom, disons-nous, a un cours particulièrement fréquent au XVIIIe siècle. Il s'applique même à ce qui s'appelle un « emploi » au théâtre. Il indique quelque chose de fixe, comme le prouve une note explicative jointe à une pièce jouée précisément en la dernière année de ce siècle : *L'Éclipse de Lune ou l'Astrologue qui tombe dans un puits*, comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles, de Lachabeaussière (13 juillet 1799). Il y a là le personnage de Crispin, valet de Léandre, et la note en question avertit : « On peut le jouer en Frontin ».

Frontin est souple; il se prête à toutes sortes de situations. Écoutez là-dessus le curieux témoignage d'une œuvre datée du 17 avril 1816. (Nous sommes maintenant au XIXe siècle et le rôle garde encore sa verdeur.) Il s'agit de *Maître Frontin à Londres ou l'Indemnité conjugale*, comédie en un acte et en prose par M. D**. Frontin, valet, s'y déguise en lord, en lord Belton. A quelqu'un qui s'étonne de le voir risquer ce travestis-

sement, il rappelle glorieusement les exploits de sa lignée : « Quel rôle n'ai-je pas joué? Les Figaros et les Parvenus, les Mascarilles et les Tartuffes, les Scapins et les Procureurs, les l'Olives et les Marins, les gens de rien et les gens riches... J'ai une tête où le diable a établi son empire; mon esprit, mon cœur, tout mon être sont imbus d'une certaine essence que l'on nomme intrigue, et le mot *impossible*, en fait de tours malins, de perfidie, d'adresse, le mot *impossible* n'existe pas pour Frontin » (scène VI).

Cette tirade résonne de joie et de satisfaction. Elle dit : « Contentement passe richesse », de même que le couplet final prononcé par le même personnage dans *Frontin mari-garçon*, comédie-vaudeville en un acte de Scribe et Mélesville (Vaudeville, 18 janvier 1821) :

De père en fils tous mes ancêtres
Furent heureux, quoique laquais.

Ils furent heureux, parce qu'ils étaient « imbus d'une certaine essence que l'on nomme intrigue et que le mot *impossible...* » En effet, le mot impossible n'existe pas pour Frontin. Il est si malin et si adroit. Il est si *intrigant*, si ondoyant et si divers qu'il fait même le transformiste, le personnage passe-partout à la manière d'un Arlequin ou d'un Pierrot. Voici, par exemple, une pièce de Lesage et Dorneval, *Sophie et Sigismond* (Foire Saint-Laurent, 1732), qui contient ces deux rôles :

PIERROT, valet de Frédéric;
FRONTIN, espion de Frédéric.

Ainsi donc, Frontin est un acteur type qui fait l'espion comme Arlequin et Pierrot feront (on le verra plus loin) tous les métiers ou tous les personnages possibles.

Son nom reste synonyme de valet effronté, roublard, débrouillard. Il a une valeur d'appellatif générique ou presque. C'est ce que montre encore une œuvre comme les *Deux Frontins* de Joseph Méry et Paul Siraudin (comédie en un acte et en vers, Comédie Française, 1856), une œuvre qui constitue un plai-



sant parallèle entre l'ancien valet et le domestique moderne. Néanmoins, le type de Frontin ne s'est pas dégagé d'une espèce d'indétermination littéraire. Nous venons de remarquer que cet appellatif était générique *ou presque*. En d'autres termes, on a failli dire *un* Frontin (mais on ne l'a pas dit), comme on a failli dire *un* Philipin pour désigner un valet de comédie ou quelqu'un ayant allure de ce valet (mais on ne l'a pas dit). Ce personnage de Philipin était très répandu, nous l'avons constaté, dans le répertoire dramatique du XVIIe siècle, mais la postérité n'a pas prononcé pour lui le *dignus est intrare* dans le monde des types.

Elle l'a prononcé pour Crispin. Il est homme de grande, de très grande réputation. Il trouvera sa notice plus loin dans l'histoire du transformisme. Figaro y aura aussi sa place. Faisons remarquer, dès maintenant, qu'il est un valet de comédie à tempérament spécial. Il en a la livrée et l'esprit, mais il doit sa qualité de type populaire et symbolique à un genre d'activité sociale que n'ont pas pratiqué ses aïeux ([1]). Bien qu'on puisse voir en lui l'héritier d'une lignée vieille de deux siècles, il présente une physionomie qui est absolument sienne. Les autres valets forment ensemble un vrai tableau de famille, tandis qu'il reste quelque peu hors cadre.

Les autres, qui se nomment Scapin, Marcarille, Gros-René, Frontin, Crispin, Pasquin, offrent effectivement entre eux des rapports étroits de parenté. Ils ne se ressemblent pourtant pas comme des frères. Tous, par exemple, sont immoraux, ou peu moraux, mais ils ne le sont pas au même degré. Crispin est, pensons-nous, le moins recommandable de la bande. Scapin, à cet égard, se rapproche beaucoup de lui. Mascarille a, de même, une mauvaise réputation, mais son nom résonne à nos oreilles de manière plus rassurante ou plus joyeuse : ainsi en va-t-il également pour les noms de Gros-René, Frontin et Pasquin. Le public discerne peu ces nuances toutefois. Aussi, nous

---

([1]) Cf. Marc Monnier, *Les Aïeux de Figaro*.

plaçant à son point de vue, nous pourrions résumer nos précédentes observations en disant : le type *général* du *valet fripon* a rencontré sur le sol de France une rare fortune; il s'est diversifié, nominalement, en des personnages qui s'appellent Scapin, Mascarille, Gros-René, Frontin, Crispin, Pasquin, etc.

Brillant et durable fut pareillement le règne de la soubrette ou de la suivante. Il eut cependant moins d'éclat que la royauté de son rusé compagnon, encore qu'il ait étalé sous les yeux amusés d'innombrables spectateurs des jeux très variés d'étonnante habileté dans l'art d'arranger les affaires des jeunes et de déranger celles des vieux. Mais si elle est délurée par essence, elle n'apparaît aussi franchement vouée à la friponnerie impudente par un décret nominatif du « deus » scénique que son habituel partenaire. Nérine, Marinette, Dorine, Lisette, Javotte, Nicole, etc., sont des appellatifs, à l'ordinaire, de signification moins péjorative que ceux de Crispin, Scapin et Mascarille. On a pu dire que « dans le théâtre du XVII[e] siècle, les soubrettes gourmandent et mènent quelquefois leurs maîtres, mais par dévouement et pour les empêcher de commettre de lourdes sottises; ou bien, quand elles les dupent par cupidité, leur ambition ne va qu'à s'assurer les cadeaux de l'ennemi qu'elles veulent introduire dans la place » (1). Telles des soubrettes du XVIII[e] siècle ont toute la grâce, tout l'esprit, toute la délicatesse de leurs maîtresses. Nous pensons — on l'a deviné — à des personnages de Marivaux, comme sa Lisette de la *Surprise de l'Amour*. En ce même XVIII[e] siècle d'ailleurs, « où la distinction des classes commence à s'effacer, où le particulier se sent moins responsable devant la tradition, la soubrette ambitieuse vise à se faire épouser » (2).

---

(1) CHARLES DEJOB, *Les Femmes dans la Comédie française et italienne au XVIII[e] siècle*. Paris, A. Fontemoing, 1899, pp. 192-193.

(2) IDEM, *ibid.*, p. 193.



Le Soldat Fanfaron (Le Matamore, Le Capitan) (1).

Un masque très populaire aussi de l'ancienne comédie. Il a plusieurs noms : Matamore, Capitan (ces deux appellatifs avec ou sans article), Rodomont, Fierabras, Tranche-Montagne, Fracasse. Ces désignations génériques ont passé en proverbe. D'autres désignations existent dans le répertoire d'autrefois pour l'étiqueter aux yeux du public, mais ils n'ont pas reçu droit de cité dans le vocabulaire général ou durable de la langue : Taillebras, Brisemur, Scandenberg, Chasteaufort, Rhinoceronte, Artabaze, Briarée, etc. Parmi ces noms, il en est deux qui sont « classiques » : *Matamore* et *Capitan*; ils priment dans la liste et l'on verra bientôt pourquoi. Mais tous, « classiques » ou éphémères, ils ont le sens symbolique de faux brave ou de bravoure fanfaronnante, comme nous l'avons déjà remarqué. Le soldat ainsi qualifié n'a de redoutable que l'apparence et les bruyants propos. Il se reconnaît à des traits qui ne changent guère. Atteint de mégalomanie, il tâche d'effrayer par la description de sa puissance destructive qui serait à nulle autre pareille, par le récit de ses prouesses de guerre... qui n'ont jamais eu d'existence que dans son imagination; il défie, il menace, il est colérique. Tremblez : c'est un brise-mur! Il s'adoucit pourtant quand il redit ses aventures amoureuses, quand il célèbre ses moyens de séduction. Il se proclame irrésistible, mais il se déclare à la merci de deux beaux yeux. Il s'incline devant une divinité : l'éternel féminin, lui qui, cependant, prétend avoir souverain pouvoir sur la nature. Mais, au fond, il est la dupe du sexe, et son courage guerrier ne tient pas devant le moindre danger.

Ses deux noms classiques ou essentiels indiquent sa double

---

(1) O. Fest, *Der Miles gloriosus in der französischen Komödie von Beginn der Renaissance bis zu Molière* (Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, XIII. Leipzig, A. Deichert, 1897); L. et F. Saisset, *Un type de l'ancienne comédie. Le Capitan Matamore* (Mercure de France, 1912).

origine: italienne (*Capitano*, capitaine), et espagnole (*Matamoros*, tueur de mores). Mais on objectera peut-être que la France n'avait pas besoin de s'adresser au Midi pour y chercher un type littéraire de bravache, puisqu'elle avait déjà pris soin, dès le Moyen Age, de railler et de parodier les grands coups d'épée de ses chansons de geste et de ses romans d'aventure. Ne possédait-elle pas des caricatures du personnage, notamment dans ses farces et dans le fameux monologue du *Franc Archer de Bagnolet ?* Sans doute, mais le faux brave ici ridiculisé n'est qu'une pâle esquisse du Matamore ou du Capitan tel que nous le trouvons pendant la Renaissance et au XVII[e] siècle. Celui-ci nous offre une physionomie dont les traits primitifs s'avèrent incontestablement méridionaux. On ne doit donc pas en chercher le modèle réel dans la France médiévale, non plus que dans l'antiquité, dans la littérature du *miles gloriosus*, encore que de légères influences venues de Rome et du passé national aient pu s'exercer [1]. Le soldat fanfaron sort de l'Italie, ainsi que de l'Espagne et de la Gascogne. Il sort de l'Italie par le *Capitano*, avons-nous dit. Nous croyons qu'il faut ajouter : et aussi par Rodomont, un héros du *Roland furieux* de l'Arioste, car ce personnage a des manières dont l'idée se résume par le dérivatif français *rodomontade*. Le nom de Rodomont a d'ailleurs fait fortune chez nous.

La France n'a pourtant pas emprunté, tout simplement, à ses voisines du Midi un type à succès. Elle l'a marqué d'un cachet de terroir. Si ce type s'est acclimaté sur son sol à elle, s'il y a connu la vogue, celle-ci doit s'attribuer en bonne part aux mœurs emphatiques et fanfaronnes qui y régnaient au temps de Louis XIII, ainsi qu'à la haine que le peuple éprouvait pour

---

(1) ROTH, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, pp. 40-41.
A titre documentaire et sans vouloir parler d'influences certaines et directes, je signale les rôles du théâtre français médiéval que M. Toldo considérerait volontiers comme ayant préparé le *Miles gloriosus* du temps de la Pléiade et de l'époque ultérieure : *Études sur le Théâtre comique français du moyen âge*, pp. 278-288.

les gens de guerre insolents et pillards ([1]). Elle a enrichi la langue française de trois noms qui lui sont devenus très familiers : Capitan, Matamore, Rodomont. Ils se sont, eux aussi, acclimatés de façon à prendre place dans le glossaire des termes génériques les plus fréquents. Mais il est à remarquer que le mot de Capitan paraît avoir, plus que celui de Matamore, une valeur générique ou commune. On dirait qu'il possède la propriété ou la particularité d'être un « nom patronymique », un « nom de famille », tandis que Matamore semble renfermer l'acception qui s'attache à un appellatif personnel, individuel. De là le titre d'une pièce de Maréchal : *Le Capitan Matamore ou le Fanfaron* (1637), et d'une autre, sur le même sujet, par Scarron : *Les Boutades du Capitan Matamore* (1647). De là aussi la désignation d'un rôle dans la comédie du *Parasite* (1654) de Tristan l'Hermite : *Le Capitan Matamore.* Au surplus, l'expression : *Le Capitan Matamore* était courante jadis. De nos jours, le nom de Matamore est plus populaire que celui de Capitan et il s'applique à tout fanfaron, armé ou sans armes, tandis que Capitan désigne plutôt un militaire.

Y avait-il jadis entre les personnages mêmes des nuances? Y en avait-il également entre les autres bravaches précités : Taillebras, Fierabras, Brisemur, Chasteaufort, Scandenberg, Rhinoceronte, etc.? Oui, mais elles étaient peu marquées. Moland, dans *Molière et la Comédie Italienne*, examine la série des bravaches de la Péninsule aux désignations si retentissantes : Il Capitano Spavento della Valle inferna, Matamoros, Fracassa, Rodomonte, Spezza-Monti (Tranche-Montagne)..., et il observe : « Parfois ces noms semblent indiquer une nuance de caractère : parmi les nombreux capitans que Callot a dessinés dans ses *Balli di Sfessania,* il faut distinguer le capitaine *Cerimonia,* qui fait songer à l'Alcidas du *Mariage forcé* ([2]) »... En France, quatre ou cinq appellatifs ont fini par prédominer : Capitan,

---

([1]) L. et F. Saisset, *Le Capitan Matamore,* pp. 96-97.

([2]) Page 45.

Matamore, Rodomont, Fierabras. Fracasse. A l'heure actuelle, ainsi que nous venons de le dire, Capitan appartient plutôt à la langue des lettrés, et Matamore jouit d'une extension qui atteint les milieux populaires. Rodomont fait penser à un bravache qui prétend en imposer par son ton de voix. Fierabras évoque davantage l'allure extérieure du fanfaron, du faux brave. Il s'apparente, par ce sens, au Matamore.

* * *

Le succès du Capitan Matamore fut très grand dans l'ancien répertoire. Un acteur se distingua spécialement dans ce rôle : Bellemore, du Marais. Il aurait même servi de modèle ou d'inspirateur aux écrivains de théâtre. On suppose que c'est pour lui que fut écrit le rôle du capitan dans l'*Illusion comique* (1636 : à l'Hôtel de Bourgogne), de Corneille, de même que celui du *Capitan Matamore* (1637), de Maréchal. Ce dernier a d'ailleurs dit : « J'ai tâché de peindre au naturel ce vivant Matamore du théâtre du Marais, cet original sans copie, ce personnage admirable qui ravit également les grands et le peuple, les doctes et les ignorants [1] ».

* * *

La carrière de ce type de Capitan Matamore s'est ouverte aux environs de 1560. Elle a duré un bon siècle [2] : « Autant qu'on peut préciser en pareille matière, dit Fournel, l'année 1654 paraît marquer le terme de son règne : cette année-là, il se produisit, à la fois, non sans éclat, dans le *Pédant joué* de Cyrano [de Bergerac) et le *Parasite* de Tristan ; mais ce fut là

(1) FOURNEL, *Les Contemporains de Molière,* I, p. XXXIII et III, p. XXXII; N.-M. BERNARDIN, *Un Précurseur de Racine, Tristan l'Hermite du Solier (1601-1655).* Paris, Hachette, 1895, in-8°, p. 511; LYONNET, *Dictionnaire des Comédiens,* I, pp. 136-137. — L'Hôtel de Bourgogne avait aussi l'acteur réputé : le Capitaine Fracasse (voir ci-dessus, p. 160).

(2) Voir aux *Annexes* des rôles de Capitan.

son chant du cygne. Depuis lors, on ne le retrouve plus que de loin en loin, s'effaçant de plus en plus, s'évaporant en ombre. Molière en recueillit un moment le souvenir. Le Matamore des *Fourberies* est en quelque sorte la parodie du type, autant qu'on peut faire la parodie d'un grotesque (1) ». Il n'est pas interdit cependant d'étendre le règne du grotesque jusqu'à la fin du XVIIe siècle (2), ni d'observer avec un autre critique qu'on le retrouve encore beaucoup plus tard. Cet autre critique dit à propos du *Bal* (1696) de Regnard : « Fijac ouvre l'interminable série de ces Gascons bretteurs et parasites dont le théâtre va se trouver encombré pendant un siècle, et qui remplacent le *Pantalon* italien et le *Matamore* espagnol (3) ».

On doit donc comprendre : le type historique, le type fixe de Matamore a disparu. Il n'existe plus dans sa réalité sensible, non plus que dans sa vogue de l'âge précédent. Seule, l'« idée » en reste dans l'air. Lorsque nous voyons, après le XVIIe siècle, le personnage reparaître sur la scène, nous serions presque en droit de qualifier ces réapparitions de résurrections littéraires, de reconstitutions archéologiques. Ainsi est le Matamore de *Thésée ou la Défaite des Amazones*, pièce de Fuzelier (1701);

(1) *Le Théâtre au XVIIe siècle*, p. 85. — Voir aussi Roth, *Der Einfluss von Ariost's Orlando Furioso*, p. 42; Campardon, *Les Comédiens du Roi*, II, pp. 1-2.

(2) L. et F. Saisset : Des *Ebahis* (1560) de Grévin à *L'Opérateur Barry* (1702) de Dancourt. — Voir ce que dit Klingler, *Die Comedie Italienne*, pp. 166-167, sur la décadence du type à cette époque.

(3) C. Lenient, *La Comédie en France au XVIIIe siècle*. Paris, Hachette, 1888, in-16, I, p. 29.

Deux notes sur le nom de Scanderberg (ou : le nouvel Alexandre) au XVIIIe siècle.

1° Dans *L'Écho du public*, du 7 mars 1741 (voir ci-dessus, p. 186), cette allusion est faite par *La Critique* parlant de l'Arlequin français (il y a aussi, dans la pièce; l'Arlequin italien) :

Est-ce celui dont les Métamorphoses
Ici l'hiver dernier ont fixé le destin?
Ce fameux Scanderberg dont la souplesse agile
A fait tant de fracas dans cette grande ville?
(Scène III.)

2° Arlequin devenant Scanderberg : *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, II, p. 338, Goizet-Burtal, p. 204; Campardon, *Les Comédiens du Roi*, I, p. 70.

— des *Sauvages*, parodie en un acte et en vers d'*Alzire*, de Voltaire, par Riccoboni fils et Romagnesi (5 mars 1736) ; — de la *Fileuse*, parodie d'*Omphale*, par Vadé (8 mars 1752 : le type est dit ici : Matamore, brigadier de la maréchaussée) ; — de l'*Hôtellerie de Gautier Garguille*, pantomime en 5 tableaux, par Emile Durandeau, musique d'Hervé (1854) ; — de *Madame Turlupin*, opéra-comique en deux actes, par E. Cormon et Grandvallet, musique d'Ernest Guiraud (Athénée, 29 novembre 1872) ; — de la *Filleule du Maréchal*, parodie satirique de la *Filleule du Roi*, par Georges Cavalier (25 février 1875 : au grand théâtre politique de Versailles).

Le Parasite.

O la rigueur étrange !
Est-il donc ordonné que jamais je ne mange?
Ne pourrai-je flatter ou contenter ma faim?
Que mon ventre aplati fait élargir mes chausses!
Si je ne bois bientôt à traits fréquents et longs,
On les verra dans peu tomber sur mes talons.

Sic dixit Fripe-Sauce, le parasite de Tristan l'Hermite (*Le Parasite*, comédie en cinq actes, 1654). Nous avons déjà défini ce Fripe-Sauce et ses pareils : « le Matamore de la mangeaille ou de la goinfrerie ». Le type, l'écornifleur, qui est à la fois Latin et Italien de naissance, n'a pourtant pas fait sur la scène française d'aussi fréquentes apparitions que celles du Capitan. Au XVIIe siècle, il n'en compte guère qu'une bien marquée au théâtre et c'est dans la pièce du *Parasite*. Il est alors plutôt l'homme des épigrammatistes, des chansonniers, des poètes satiriques et des romanciers réalistes (1). Au XVIe, la comédie lui

(1) MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne*, p. 113; FOURNEL, *Les contemporains de Molière*, III, p. 7; *Le Théâtre au XVIIe siècle*, pp. 99-103; RIGAL, *De Jodelle à Molière*, p. 12; CHARLES DROUHET, *Les originaux du* « Barbon » *de J.-L. Guez de Balzac* [le parasite et le pédant] : REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1908, pp. 20-64.

avait assuré un certain succès ; elle l'appelait Gaster, Gnathon, Gourdin, Saucisson [1]. Aucun de ces termes n'a passé dans l'usage commun. Il y a plus : aucune réalisation littéraire du type n'a laissé de traces notables dans l'histoire.

La Femme d'Intrigue. — L'Entremetteuse [2].

Encore un emprunt à l'Italie. La France médiévale a pourtant ses chambrières, entremetteuses, fausses dévotes, nourrices qu'on ne doit pas oublier. L'Antiquité possède également un personnel féminin qui se distingue par son hypocrisie et son immoralité, et qui suggère des idées à Mathurin Régnier pour sa Macette.

La femme d'intrigue de la France des XVIe et XVIIe siècles présente aussi ces mêmes traits distinctifs. C'est une personne ayant de nombreuses relations et de nombreuses informations. Elle sait gagner la confiance, pousse à la débauche, connaît toutes les mauvaises pratiques, tient boutique ou laboratoire de sorcière. Elle est hypocrite, fausse dévote, trompeuse, obséquieuse, dévergondée, cynique. Le plus souvent, on nous la donne comme étant d'âge mûr, et même entrée dans la vieillesse ; parfois elle est jeune.

Mais peut-être avons-nous tort de présenter en un dessin unique la physionomie de la personne en question. Ce type a quelque chose d'un peu flottant dans les traits. Ou plutôt, suivant les cas, nous pouvons y voir une basse arrangeuse d'affaires très malpropres (ce serait alors l'entremetteuse) ou une intermédiaire utile, parce que habile, dans les difficultés auxquelles se heurtent les gens du monde ou les petits bourgeois : ce serait

---

(1) BAÏF, *L'Eunuque* (Gnathon); LARIVEY, *La Veuve* (Gourdin); ODET DE TURNÈBE, *Les Contents* (Saucisson); FRANÇOIS D'AMBROISE, *Les Napolitaines* (Gaster).

(2) CHARLOTTE DIETSCHY, *Die* « Dame d'intrigue » *in der französischen Original-Komödie des XVI und XVII Jahrhunderts :* BEITRÄGE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE, 1916; L. et F. SAISSET, *Un type de l'ancienne comédie. L'entremetteuse :* MERCURE DE FRANCE, 15 août 1922, pp. 116-129.

alors la revendeuse Ragonde qui se définit elle-même dans l'*Intrigue des Filous* (1669) de l'Estoile :

Madame, je revends et fais prêter sur gages;
Je prédis l'avenir, et fais des mariages :
Cherchez-vous un mari, je sais bien votre fait.
(I, 5).

Et ce serait aussi Mme Thibaut de la *Femme d'Intrigues* (1692) de Dancourt. Sur sa profession on nous dit : « Son logis à deux issues. Par la petite porte, elle est ce qu'elle a coutume d'être : elle se mêle d'intrigues, fait des mariages, prête sur gages; et par la porte cochère, elle est veuve d'un conseiller de Bretagne, qui depuis quelques jours est venu s'établir à Paris » (I, 1).

On comprend dès lors que tel critique déclare (non sans exagération) que « la dame d'intrigue était un des cinq ou six types les plus fréquemment employés par notre ancienne comédie, qu'elle se rencontre dans la plupart des pièces du XVIe siècle et du commencement du XVIIe, où elle est appelée presque toujours d'un nom plus expressif et plus cynique, que notre langue ne supporterait plus aujourd'hui » ([1]); — et que tel autre critique, restreignant l'acception de dame d'intrigue (et exagérant en sens inverse), ne relève qu'une douzaine de types de l'espèce, dont six chez Dancourt ([2]).

([1]) FOURNEL, *Les Contemporains de Molière,* I, p. 363. — L. et F. Saisset, qui ne décrivent que la basse entremetteuse, prennent leurs exemples dans les *Ébahis* (1560) de Grévin, les *Corrivaux* (1562) de Jean de la Taille, la *Veuve,* les *Écoliers* (1579), le *Fidèle,* les *Tromperies* (1611) de Larivey, les *Contents* (1584) d'Odet de Turnèbe.

([2]) C'est Mme Ch. Dietschy (ci-dessus p. 198) qui signale : 1. Marion, *Les Ébahis* de GRÉVIN; 2. Françoise, *Les Contents* d'ODET DE TURNÈBE; 3. Ruffine, *La Dame d'Intrigue* (1662) de CHAPUZEAU; 4. Frosine, *L'Avare* (1668) de MOLIÈRE; 5. Ragonde, *L'Intrigue des Filous* (1669) de L'ESTOILE; 6. Mme Thibaut, *La Femme d'Intrigues* (1692); 7. Frosine, *La Foire de Bezons* (1695); 8. Mme Dubuisson, *Les Vendanges de Suresnes* (1695); 9. Mme Guimauvin, *Les Eaux de Bourbon* (1696); 10. Mme Pinuin, *Les Curieux de Compiègne* (1698); 11. Mme Brichonne, *Les Enfants de Paris* (1699). Les six dernières comédies sont de Dancourt.

Mme Dietschy restreint le sens de dame d'intrigue à celui qu'il a chez Dancourt. D'après elle (*op. cit.*, p. 73), il y aurait là avant tout le type d'une époque, et ce type serait celui que cet auteur comique aurait incarné dans ses œuvres.



Le Vieillard ridicule et amoureux (1)

La femme d'intrigue s'entend volontiers avec le valet et la soubrette pour duper le vieillard amoureux au profit de la jeunesse hardie et conquérante. A ce vieillard, il n'est point de force malicieuse ou même cruelle qu'on ne joue. Dans le *Morfondu* (1579) de Larivey, par exemple, vous le verrez exposé aux rigueurs d'un froid mordant, et cela, alors qu'il est à peine vêtu. On vous en prévient d'ailleurs dès le prologue : « La comédie est nommée le *Morfondu*, à cause d'un vieillard amoureux d'une jeune fille qu'il voulait espouser, de laquelle il devint si jaloux que, pour l'espier en une nuit, il pense mourir de froid, comme vous le verrez par le progrez de la comédie... ».

La Fontaine a écrit :

> Jamais un lourdaud, quoi qu'il fasse,
> Ne saurait passer pour galant...

Le vieillard dont nous parlons essaie de passer pour galant et il se fait toujours prendre pour un lourdaud. Au reste, il est si laid, si sale, si répugnant, en même temps que d'une si profonde avarice. Eternelle victime, reconnaissez-le dans les spécimens que nous en exhibent les personnages de M. Josse (de Grévin : (*Les Ébahis*), M. l'Avocat (de Remy Belleau : *La Reconnue*) Syméon (de Larivey : *Le Laquais*, 1579), Ambroise (de Larivey : *La Veuve*) et Lazare (*Le Morfondu*)...

Chez Plaute et les Italiens, on le rencontrait déjà ainsi dépeint. La France ne lui imprime une individualité ou un cachet marqué que lorsqu'elle possède un Molière. Le vieillard ridicule porte désormais un nom ayant du relief : il s'appelle Géronte, et Géronte va devenir, par conséquent, le synonyme de vieillard ridicule. Mais le type qui prend ainsi une physionomie caractéristique va perdre, ou il ne représentera plus que

(1) L. et F. Saisset, *Un type de l'ancienne comédie, Le Barbon* : Mercure de France, 15 octobre 1925, pp. 401-418.

par intermitence, l'un des traits essentiels que l'on a prêtés à ses ancêtres : l'amour. Le grand comique classique et la plupart de ses successeurs estiment qu'il lui suffit d'être balourd et bafoué pour être plaisant (1).

Le Pédant.

On ne lui connaît aucun nom propre qui, si nous osons dire, lui soit vraiment propre, et qui l'ait fixé devant la postérité avec cette attitude pittoresque et parlante que confère à un homme un appellatif bien réussi. Souvent, il est livré à la risée publique sous la désignation impersonnelle *le Docteur* (dans la Comédie Italienne : Baloardo, Gratiano), mais ce n'est pas le vocable qui individualise franchement. D'aucuns voudraient peut-être le reconnaître, ce vocable, dans *Barbacole*, mais le personnage ainsi désigné et son nom n'appartiennent pas nettement, ou en réalité, au monde spécial que la critique a coutume de qualifier : « les types conventionnels de la vieille comédie ». Ils ne se rencontrent pas dans les œuvres qui constituent le répertoire ou le cycle du pédant de théâtre. Telles : le *Laquais* (Lucian), la *Constance* (Fidence), le *Fidèle* (Josse) de Larivey, la *Comédie des Comédies* (1639 : le Docteur) de Du Peschier, le *Pédant joué* (1654 : Granger) de Cyrano de Bergerac, la *Jalousie du Barbouillé* (le Docteur). Le personnage que nous avons là, et qui se retrouve ailleurs, a l'air d'un sot, encore qu'il soit un savant. Disons plutôt que c'est un savantasse qui connaît et semble connaître mille et mille choses, mais ce sont des choses creuses et vaines; dans les circonstances critiques, il ne fera que des bêtises, et toute son érudition ne lui servira de rien. Aussi bien du reste, cette érudition, il ne la possède que pour l'étaler d'une manière grotesque. C'est ce qui le rend ridicule. Faut-il ajouter qu'on le bafoue et qu'on le trompe, parce qu'il est un cuistre et qu'il se mêle d'aimer? Mais

(1) Chap. V, 2e partie (III, § 1).

son amour ne prête pas uniquement au rire ; il mérite le mépris, parce qu'il est souvent obscène. Cuistre, il a la bouche pleine de réminiscences antiques. Il ne sort pourtant pas de l'Antiquité. Ses origines sont italiennes et françaises.

*
* *

Les types généraux qui viennent de passer sous nos yeux sont des portraits conventionnels : la chose est entendue ! Néanmoins, on ne saurait leur dénier ce genre de vérité humaine qui les a rendus possibles en littérature et qui leur a valu leur popularité. Au surplus, ils ne sont pas sans renfermer une certaine part d'historicité et d'humanité française. Leur succès et leur « acceptation » par le public tiennent à ces causes. Après tout, si le Matamore s'est acclimaté dans le pays d'adoption où l'on vient de le voir opérer, c'est parce que le XVII[e] siècle commençant a possédé d'assez nombreux Français qui étaient gens d'épée et qui affectaient des allures matamoresques. Pour ce qui regarde un autre personnage aux allures non moins extravagantes ou invraisemblables : *le parasite,* la critique nous a rappelé l'état des mœurs contemporaines, et elle a pu de la sorte expliquer ou justifier l'admission du type dans le répertoire national. Elle a fait observer aussi qu'il existait alors une certaine parenté ou une certaine ressemblance morale et physiologique entre ce même type et le pédant. Beaucoup de poètes sont, en ce temps, des parasites, comme, également, beaucoup de pédants se rencontrent parmi les savants. L'érudition d'autrefois aime à s'étaler et à parader. Le Moyen Age finissant est pédant : il a ses grands rhétoriqueurs. La Renaissance est pédante : elle est éprise de latinité, de grandiloquence, de rhétorique, de dialectique. Elle est livresque, elle discute et cite. Ses fervents paraissent n'avoir jamais fini de se souvenir de ce qu'ils ont lu chez les anciens; aussi les allusions et les réminiscences classiques abondent-elles dans leur style (1).

---

(1) Outre le travail déjà mentionné (p. 200) de MM. L. et F. SAISSET, *Le Barbon,* voir celui de CH. DROUHET (cité p. 197) sur les *Originaux du* « Barbon » *de Balzac.*

La même vérité de circonstance rend admissibles — mais admissibles partiellement — les fréquentes reprises du valet et de la soubrette à la scène. Sans doute, et nous l'avons déjà dit, on peut s'étonner de les voir conduire si souvent l'action dramatique, de les voir y tenir emploi de cheville ouvrière. On peut s'en étonner surtout quand on pense que leur royauté s'exerce en une époque de prédominance sociale de l'aristocratie. Non, vraiment, il ne semble pas que les Scapin et les Marinette aient occupé dans la réalité ou la société d'alors la place privilégiée qui leur est accordée dans la comédie. M. Rigal se demande à leur propos : « On ne renvoyait donc jamais les domestiques au XVIIe siècle? et on les regardait comme des chiens familiers, qu'il faut noyer ou garder tels qu'ils sont? ». Il répond : « Dans la vie réelle, non pas; un valet n'entrait pas dans une maison sans offrir quelques garanties, comme aujourd'hui; on l'en faisait sortir, comme aujourd'hui, si l'on avait à se plaindre de lui, et enfin, comme aujourd'hui, un valet était un homme responsable de ses actes devant la justice de son pays » (1). Evidemment, mais autrefois, au XVIIe siècle, la participation du valet et de sa compagne à la vie privée de la famille était plus active et plus intime qu'aujourd'hui. Les serviteurs s'attachaient, en général, plus que maintenant au foyer dont ils dépendaient et ils devaient, à l'occasion, y jouir du privilège qui s'appelle la voix consultative.

*
* *

De ces deux types littéraires, nous avons constaté la disparition, une disparition qui s'est produite avec celle de l'Ancien

---

(1) *De Jodelle à Molière*, pp. 7-8. Voir aussi L. et F. SAISSET, *Le Valet*, p. 400 : « Le valet, dans notre ancienne comédie, n'est pas une peinture des mœurs du temps; c'estbien le personnage conventionnel par excellence, sans aucun rapport avec la réalité. » D'autre part, EUGÈNE NOËL, *Les Valets de Molière* : LE MOLIÉRISTE, 1879-1880, pp. 339-340, montre par deux témoignages curieux que la vie du temps offre des exemples de la familiarité et de l'esprit de camaraderie qui unissent maîtres et valets dans la littérature dramatique.

Régime. Ils ne sont pourtant point bannis à jamais de la scène. Tout d'abord, les êtres humains qu'ils figurent n'ont pas disparu de la société réelle. Il existe encore des domestiques, les uns fidèles, les autres infidèles. Le théâtre continue, depuis un siècle, à en admettre la représentation, Il tolère même que l'on joue encore sur ses planches les valets fripons et les suivantes rusées dans leur attitude traditionnelle de jadis.

Ainsi les choses se passent-elles également pour le reste du personnel dramatique dont l'activité d'antan vient d'être exposée. Il est, lui aussi, susceptible de résurrections plus ou moins durables. Le Matamore a fait des réapparitions remarquées au XIX[e] siècle. L'Annibal de l'*Aventurière* (1848) d'Emile Augier en est une reprise, de même que le Straforel des *Romanesques* (1894) ou le Cyrano de Bergerac (1897) d'Edmond Rostand [1] : dans ce dernier personnage, on remarque même qu'une âme humaine, une âme symbolique et *générale* s'est glissée sous le costume Louis XIII que porte le héros. D'autre part, Cyrano, grâce à Rostand, est un terme que notre âge emploie comme l'équivalent verbal de fanfaronnade et de vantardise. Demain pensera-t-il comme aujourd'hui? Nous l'ignorons. D'ailleurs la question n'importe pas pour nous en ce moment.

L'essentiel est que nous observions qu'il n'y a point là, néanmoins, un vieux personnage littéraire resté en service actif. Ce personnage appartient à un monde disparu. Même repris dans des reprises de valeur, il ne présente point l'aspect d'une tradition ininterrompue qui se prolonge, d'une continuation effectuée par des écrivains ayant conscience de l'acte d'éponymes qu'ils accomplissent. Evidemment (pour donner l'exemple d'une autre reviviscence encore), « le parasite a reparu quelquefois, généralement sous le nom de *pique-assiette*, dans la comédie et le vaudeville contemporains, et il joue un rôle assez fréquent dans le théâtre de Scribe » [2]. Mais ce n'est point le type d'antan,

---

(1) Cf. Jean Richepin, JOURNAL DE L'UNIVERSITÉ DES ANNALES, 15 février 1912 : *Les grands types classiques du répertoire, Le Matamore.*

(2) FOURNEL, *Le Théâtre au XVII[e] siècle*, p. 103.



le type incarnant, sous une forme d'absolu, la gourmandise qui est fière d'être et qui pousse la fierté jusqu'à la vantardise matamoresque.

On discerne pourtant, ainsi que nous l'avons montré, quelque humanité dans ce type comme chez ses confrères. Ils sont, à certains égards, l'expression d'êtres ou de travers éternels, mais leur réalisation originale, ou tout au moins vivante, essentielle, date d'une époque qui n'est pas la nôtre : cette réalisation est *de l'histoire*. Elle l'est surtout en ce qui concerne le Parasite, le Pédant et le Matamore. La postérité les a laissés davantage tomber dans l'oubli, parce qu'ils sont avant tout les produits d'une époque littéraire ou parce qu'ils sont les expressions d'une façon de rire propre à cette époque. Le Valet, la Femme d'intrigue, le Vieillard ont pour nous plus de vie parce qu'ils renferment plus de vérité, parce qu'ils rentrent mieux dans la nature et le courant des choses humaines. Il se pourrait toutefois qu'en ce qui les concerne, notre jugement, notre sentiment esthétique fût influencé par l'impression que nous avons reçue des créations littéraires que l'on doit à Molière : Scapin, Mascarille, Nérine, Frosine, Dorine, Géronte, créations qui n'ont pas cessé d'être à l'ordre du jour.

§ 3. — *Quelques observations, peut-être nécessaires, sur « l'emploi » au théâtre.*

Au théâtre, on le sait, le terme *emploi* désigne « toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, au point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. De même qu'un vieillard ne saurait jouer les amoureuses et qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles, de même certains acteurs, nés pour le genre comique, seraient dans l'impossibilité de remplir un rôle sérieux et vice versa. Il a donc bien fallu, pour établir, avec autant de précision qu'il est pos-



sible de le faire en pareille matière, la part de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois » ([1]).

Ces emplois sont nombreux. On ne s'imagine pas jusqu'où le chiffre peut en être poussé du moment que l'on veut prévoir tous les cadres. Pour nous instruire de la chose, ouvrons un livre que nous avons déjà consulté plusieurs fois et jetons-y un nouveau coup d'œil. C'est le recueil des *Lettres à Eugénie sur les spectacles,* du Prince de Ligne. L'élégant amateur de littérature dramatique y fait défiler les diverses catégories de rôles qui sont fixés en son temps par les traditions. Ce sont les valets, les soubrettes, les Jodelets, les Arlequins, les Crispins, les *marquis ridicules*, les paysans, les *pères ridicules*, les pères grimes, les Sganarelles, les niais, les médecins, les financiers, les rôles à manteau, les baragouineurs (Gascons, Suisses, Anglais), plus « ces vieilles folles, toutes ces Comtesses, ces Aramintes, ce qu'on appelle ordinairement rôles à caractère, qui sont une espèce d'invalides que l'on donne aux actrices à qui l'âge interdit le ton de la séduction et de l'attendrissement » ([2]). — Il énumère encore les jolis marquis, les petits-maîtres et les jeunes princes (dans la tragédie), les tyrans, les rois, les reines, les confidents, les raisonneurs (dans la comédie), les commissaires, les procureurs, les notaires, et autres et autres...

L'énumération continue avec des indications plus ou moins détaillées sur les *emplois* de théâtre. Tous les emplois n'y sont pas puisqu'elle n'atteint que le XVIII[e] siècle; tout n'y est pas dit sur ceux qu'elle mentionne. Il faut ouvrir bien d'autres livres encore (savoir les répertoires et dictionnaires spéciaux) pour être complètement renseigné sur ce qu'on entend ou sur ce qu'on a entendu jadis au théâtre par les comiques jeunes, les comiques *marqués* (vieux), les *ganaches* (parfois appelés *pères dindons*), les *grimes* (rôles masculins ridicules et tombant souvent dans la charge et la caricature), les ingénuités, les jeunes

([1]) A. Pougin, *Dictionnaire du Théâtre,* p. 326.
([2]) Édit. Charlier, p. 44.

premiers, les jeunes premières, les *rôles à livrée* (grande ou petite livrée, dite aussi casaque : rôles de valets), les mères nobles, les pères nobles, les *queues-rouges* (comiques niais), les *reines à baguette* (les reines d'opéra), les *rôles à manteau* (premiers rôles et pères de comédie), etc., etc. Encore une fois, nous voilà forcé d'interrompre la nomenclature. C'est qu'à la scène la distinction et la subdivision des emplois sont vraiment poussées à l'extrême. Elles tournent presque au casse-tête chinois dans certaines troupes (1).

Mais de cette classification de l'humanité littéraire en toutes ces espèces et variétés, il se dégage diverses instructions utiles pour nous. Elle nous fait penser que ce n'est pas uniquement à la Comédie Italienne que des acteurs ont *fixé* des rôles en les tenant d'une manière originale et pittoresque. Le phénomène s'est également produit sur le théâtre français, et non seulement parlé, mais chanté, mais musical. De là ces dénominations dites : les Laruette, les Trial, les Dugazon, les Déjazet, les Clairval, les Dozainville, les Ellevion, les Gavandan, les Mme Gonthier, les Martin, les Michot, les Philippe, les Saint-Aubin, et autres encore, dénominations qui ne se sont pas toutes maintenues dans le répertoire et dans le vocabulaire des gens de théâtre et des amateurs de spectacles, mais qui, toutes, ont eu leur vogue et leur valeur symbolique (2).

Une seconde remarque à faire, une seconde conclusion à dégager, c'est que, si toutes ces dénominations ne se sont pas

---

(1) Voyez, par exemple, le tableau de la troupe qui desservait le théâtre de Nantes en 1829 et que publie Pougin, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 327. Il est trop long pour être reproduit ici. D'ailleurs cette simple note, extraite du même ouvrage, suffit à faire saisir les subtilités scolastiques où l'on tombe quand on se voit dans l'obligation de tout distinguer : « *Les Caractères*. Classe des rôles qui rentrent dans l'emploi des duègnes. Il y a les duègnes comiques qu'on appelle parfois *caricatures*, et les duègnes de tenue, qui constituent proprement les caractères, sans compter les *mères nobles* qui rentrent dans le même emploi, mais qui sont toujours des rôles sérieux. Les caractères proprement dits sont toujours joués par la première duègne. Les rôles qui peuvent servir de type à cet emploi sont ceux de Mme Pernelle dans le *Tartufe*, de Bélise des *Femmes savantes*, de Mme Jourdain dans le *Bourgeois gentilhomme* », etc., p. 140.

(2) Pougin, *passim;* E. Fournier, *Curiosités théâtrales*, chapitre XXIV.



maintenues, la chose tient à ce que le *définitif* se rencontre rarement dans la vie littéraire, comme au reste dans la vie en général. Les habitudes, les modes, les goûts se renouvellent sans cesse. Il y a beaucoup de genres de plaisir qui ne sont pas marqués pour l'éternité. Il y a beaucoup de sources de rire qui sont éphémères. Chaque époque a son lot de jouets. Elle s'y attache, et voilà pourquoi un Molière tient ce langage à propos du marquis de l'*Impromptu de Versailles* : « Oui, toujours des marquis. Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie, et, comme dans toutes les comédies anciennes, on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même, dans toutes nos pièces de maintenant, il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie » (I, 1).

Un emploi du même esprit est celui du *petit-maître* (jeune homme d'une élégance raffinée) (¹). Ce personnage divertissait aussi la compagnie. Son nom a fini par avoir une de ces portées significatives qui ne se commentent plus; il a fini par posséder une « vitesse acquise », ou bien une valeur « commune » telle qu'un auteur du XVIIIᵉ siècle pouvait dire dans sa liste de personnages, sans avoir rien à préciser: *un petit-maître*. C'est Carolet qui utilise le rôle et le mentionne ainsi dans le *Retour de l'Opéra-Comique* (27 février 1734, Foire Saint-Germain). Ce rôle est aujourd'hui rayé du répertoire. Des hommes à bonnes fortunes, des chercheurs de *passades* existent cependant encore, mais ils ne trouvent plus, pour les désigner à la scène, le terme spécifique de l'ancienne France (²). Cette même France plaçait volontiers son opéra-comique dans un décor de

(¹) Il y a aussi l'expression dérivée *petite-maîtresse*. Le terme premier date de la Fronde : il a été créé alors contre les princes révoltés (Condé, Conti, etc.) : Tallemant des Réaux, *Historiettes*, VI, p. 221; Brunot, *Histoire de la Langue française*, III, 1ʳᵉ part., p. 216; *H D T*.

(²) L. Fontaine, *Le Théâtre et la Philosophie au XVIIIᵉ siècle*. Paris, Baudry, 1879, in-8°, p. 174 : « Un type, à cette époque, reparait sans cesse au théâtre : celui du petit-maître, de l'homme à bonnes fortunes, qui se pique d'inconstance, et ne demande aux femmes que la satisfaction d'une vanité passagère. »

village : volontiers, elle mêlait à ses paysanneries un bailli sot et ridicule. De là cet emploi de théâtre : *les Baillis*. Les institutions publiques ayant changé, il a passé au rang des souvenirs historiques.

Une autre observation générale à formuler encore est que l'ancien répertoire offrait beaucoup plus de types à physionomie « idéologique » que le moderne. Des preuves en ont été déjà fournies. Celle-ci serait également à donner. L'Abbé de la Porte et Clément de Dijon racontent, dans leurs *Anecdotes dramatiques*, qu'un comédien, ayant paru ivre sur la scène dans le rôle de Dorante du *Joueur* de Regnard et s'entendant siffler par le parterre, s'approcha du bord du théâtre et dit : « Messieurs, vous me sifflez; c'est fort bien fait; je ne me plains pas de cela; mais vous ne savez pas une chose : c'est que mes camarades prennent tous les bons rôles, me laissent les Gérontes, les Dorantes. Oh! si l'on me donnait un Ariste, un Prince, un Pasquin, vous verriez; mais qu'est-ce que vous voulez que je fasse d'un Dorante, d'un Géronte ? »

Beaucoup de ces désignations théâtrales sont tombées en désuétude par suite de l'évolution de la littérature dramatique. Elles appartiennent essentiellement à l'Ancien Régime, un temps où cette littérature était, plus qu'aujourd'hui, divisée en cadres, en compartiments, où, plus qu'aujourd'hui, elle était faite de rôles distincts et à contours bien définis. Le Romantisme et le Naturalisme sont ensuite venus qui ont renversé beaucoup de barrières artificielles et de cloisons étanches : ils ont ramené sur la scène la vie complexe, nuancée, embrouillée, la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire qui n'est pas *compartimentée* (1). Le théâtre lyrique ou musical a pourtant conservé la diversité des répertoires de jadis et cela se conçoit : il existe d'une manière spéciale, lui, et comme qui dirait en fonction du nombre déterminé des voix

(1) Ainsi s'explique la disparition de tant de noms types d'acteurs : sur tels de ces acteurs et les rôles qu'ils avaient *fixés*, voir A. POUGIN, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 326.



humaines ou des registres vocaux dont dispose l'art de la mélodie chantante.

Le théâtre parlé ou déclamé n'a pourtant pas renoncé complètement aux rôles tout faits. Durant le XIXe sciècle, le *scribisme* agit et il en maintient un certain nombre. C'est ce qui permet à Van Buck de lancer ce mot plaisant à Valentin dans *Il ne faut jurer de rien,* de Musset : « Me prends-tu pour un oncle du Gymnase ? » (I, 2). Dans une autre situation, il aurait pu s'écrier : « Me prend-on pour un colonel de Scribe ? » car il y a eu les *colonels* de Scribe, comme plus tard les *bourgeois* de Labiche. Au surplus, même de nos jours, les acteurs, quels qu'ils soient, tiennent des rôles fixes, puisque, nécessairement, ils sont spécialisés dans un genre de rôles, dans un genre de physionomie physique ou morale. L'usage ne disparaîtra jamais des tréteaux. Mlle Cécile Sorel a présentement la spécialité des grandes coquettes; ainsi Carlin *tenait* jadis les Arlequins. Mais, présentement, les emplois sont moins circonscrits que jadis. Ils se dessinent en traits moins précisés, à la scène, devant le public; ils ne sont vraiment sensibles que dans les coulisses, parmi les acteurs qui s'en servent dans leur argot spécial pour se « cataloguer », pour se distinguer les uns vis-à-vis des autres; ils s'en servent dans le cabinet du directeur, qui, lui aussi, en use pour réaliser l'indispensable répartition de son personnel, tel un directeur de n'importe quelle administration qui « organise » le personnel attaché à son service.

§ 4. — *Le sens à donner au mot* FIXE *dans les expressions « personnages et emplois fixes ».*

On a déjà fait observer dans ce travail que les types généraux qualifiés de fixes ne sont fixes que dans une mesure relative, ou qu'ils le sont d'une façon qui n'exclut pas dans leurs rôles les transformations externes, et aussi internes, les plus diverses. Cette qualification qui leur est appliquée contient une exagération. En d'autres termes, la critique, qui souvent l'emploie

sans restriction, trompe ou égare son public, parce qu'elle semble présenter les personnages en question comme étant figés dans une seule et même attitude, comme se trouvant privés de toute souplesse ou de toute ondoyance humaine et psychologique, comme exécutant toujours les mêmes gestes comiques ou ne disposant que d'un fonds unique de plaisanteries. L'erreur commise en la circonstance, le malentendu résultant de l'absence d'une définition précise se dissipe dès que l'on considère le procédé de reprise qui a si fréquemment servi pour la réutilisation et la régénération des amuseurs de l'espèce dans le royaume des illusions et des ficelles. C'est le procédé du transformisme, ainsi que nous l'avons appelé. Grâce à lui, des types populaires, déjà connus, aimés et appréciés du public, lui sont offerts en nouveau spectacle, mais engagés, situés dans toute espèce de nouvelles situations, de vie, de métier, de profession, dans toute sorte de conditions sociales et morales qui leur impriment un air d'inédit, mais un air d'inédit qui est comme mitigé, restreint, et qui ne leur enlève point, aux yeux des spectateurs informés, leur essentielle personnalité quand celle-ci doit subsister. De par l'ingéniosité des auteurs qui les manient et les remanient, ces types sortent donc momentanément de leur fixité fondamentale pour se déguiser sous les habits, l'enveloppe mortelle, les dehors extérieurs d'autres personnages appartenant à la réalité ou à la fantaisie. Ils sont des êtres littéraires à transformations. Ils sont, d'après une expression déjà employée, des *passe-partout*, car ils ont en eux le don d'être d'autres personnages, ou même des propres à tout, ils possèdent la faculté de s'exhiber dans tout genre de divertissements et de rôles, mais à l'ordinaire ils gardent quelque chose de leur caractère ou de leur tempérament foncier, malgré la diversité des situations. C'est donc bien le procédé du transformisme ou du passe-partout, et l'on pourrait ajouter : de la métamorphose et de la métempsycose. Le dernier terme n'aurait rien d'insolite puisqu'il nous est suggéré par le titre même d'une des vieilles comédies où le phénomène du déguisement et du renouvellement



se produit : *La Métempsycose*, comédie italienne en un acte avec des scènes françaises et un divertissement, représentée le 15 janvier 1718 [1]. L'âme ou l'essence première du type persiste, du moins en règle générale dans les œuvres à transformations auxquelles nous pensons, mais elle s'en va habiter ou animer d'autres corps. Les preuves et les exemples seraient presque indispensables ici pour que nos remarques aient tout leur sens. Leur place ne peut être cependant que dans l'étude des formes de la popularité [2]. On verra que la métamorphose s'est surtout appliquée aux rôles italiens : Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, Gilles et autres. Le nombre des reprises dont ils ont été l'objet étonnera certes, mais le plus étonnant et le plus piquant de leur histoire sera bien, pensons-nous, la façon dont la littérature procède pour les reprendre. Si elle veut les faire réadmettre tant de fois sur les planches, elle a l'obligation de les *diversifier*, et elle les diversifie en les changeant de peau, de milieu, d'activité corporelle ou psychologique. C'est pourquoi Arlequin, par exemple, exerce à la scène toutes les professions et parcourt tous les mondes. Pour un autre personnage comme Madame Angot, les remanieurs avaient la partie moins facile. Ils ne pouvaient pas lui prêter une autre profession que celle qu'elle avait pratiquée sur le carreau des Halles. Mais ils disposaient de la ressource de la diversifier en la promenant en divers lieux, en diverses régions plus ou moins extraordinaires : sur mer, en l'air, à Constantinople, au Malabar...

---

(1) Le canevas est de Lelio père, et les scènes françaises de Dominique.

(2) Chap. II, 8e partie.

DEUXIÈME PARTIE.

Noms littéraires dont le sens symbolique appelle une discussion ou une mise au point.

Bien que nous ayons cru pouvoir adopter un *principe de détermination* des types, un critère qui permette de les reconnaître et qui semble offrir un caractère de règle absolue, on a déjà remarqué qu'à l'application, ce principe, ce critère est comme obligé de fléchir, qu'il doit être détendu ou perdre de sa rigueur. On a vu, par conséquent, qu'il est quelquefois bien difficile de dire avec certitude si telles figures littéraires ont valeur de types et qu'en la matière, il y a des cas discutables. C'étaient, par exemple, des cas discutables que ceux de Beltrame, Brighelle, Colombine, Léandre, Scaramouche. Il en existe d'autres.

I. — Noms d'un emploi général.

Il s'est rencontré, dans nos exposés précédents, des noms dépourvus de signification individuelle, des noms à double ou triple sens : qu'on se rappelle Lubin et Colin. Voici un appellatif de même portée : Clitandre. Les dictionnaires le donnent comme le synonyme, fréquent autrefois, d'un « personnage de comédie qui remplit ordinairement les rôles d'amoureux ». Malgré cette utilisation plus ou moins répandue, l'habitude ne s'est pourtant pas implantée en France d'employer le nom de Clitandre pour représenter un type bien précis.

Au fait, ce nom appartenait jadis à la masse de ces appellatifs qui avaient cours dans la littérature dramatique, romanesque et lyrique, et qui ne désignaient pas toujours le même genre de personnages. Ils s'appliquaient tantôt à l'un, tantôt à l'autre, où, pour mieux nous exprimer peut-être, ils allaient de l'un à



l'autre. Aussi les êtres humains qu'ils servaient à qualifier pouvaient-ils, suivant la nature des sujets ou le goût des écrivains, différer, soit par l'âge, soit par la condition sociale ou la profession, soit par le caractère. Tels étaient les noms : Agathe, Amarante, Aminte, Angélique, Annette, Araminte, Ariste. Babet, Baptiste, Bélise, Blaise, Catau, Catin (deux abréviations familières de Catherine), Chloris, Clymène, Colas, Colette, Colin, Colinette, Corydon, Cydalise, Damis, Damon, Dorante, Dorimène, Eglé, Ergaste, Fanchon, Frontin, Gotton, Grand Pierre, Gros Pierre, Guillaume, Guillot, Henriette, Horace, Isis, Jacqueline, Javotte, Jeanneton, Jeannette, Léandre, Lélie, Lisette, Lison, Lubin, Lucas, Lucidor, Lucile, Madelon, Manon. Margot, Margoton, Marion, Martine, Nannette, Nanon, Nérine, Nicole, Pasquin, Philinte, Philipin, Pierrot, Robin, Rosalinde, Rosine, Saturnin, Suzon, Sylvandre, Sylvie, Thibaud, Timante, Tircis, Valère.... Certains de ces noms, toutefois, se sont plus ou moins fixés sur certaines catégories d'êtres. Ainsi Amarante, Chloris, Clymène, Cydalise, Damis, Damon, Dorante, Eglé, Isis, Lisette, Rosalinde, sont plus ou moins réservés aux rôles d'amoureux et d'amoureuses. La même fixation, assez relative évidemment, s'observe pour d'autres mots. C'est ce qui fait que tant de femmes, souvent de jeunes femmes (maîtresses de maison, servantes finaudes ou lourdaudes, paysannes alertes ou grossières), ont été dites : Babet, Catau, Catin, Colette, Colinette, Dorimène, Fanchon, Gotton, Henriette, Jacqueline, Javotte, Jeanneton, Jeannette, Lisette, Lison, Lucile, Madelon, Manon, Margot, Margoton, Marion, Martine, Nannette, Nanon, Nérine, Nicole, Rosine, Suzon, Sylvie. Les hommes du peuple (domestiques, paysans) ont fréquemment pour eux les Blaise, Colin, Frontin, Grand Pierre, Gros Pierre, Guillaume, Guillot, Lubin, Lucas, Philipin, Pierrot, Robin, Thibaud...

A la réserve de quelques-uns, les noms précités (aristocratiques, bourgeois ou roturiers; masculins ou féminins) n'ont pas atteint le stade de la « désignation d'espèce », grâce au succès d'une production littéraire ou de tout un ensemble

d'œuvres. Ils ne forment pas des évocations d'un état d'humanité ou de mœurs vraiment net; ils ne *fixent pas un type.* Il y a bien Frontin, Lubin, Pasquin qui, nous l'avons déjà constaté, sont sortis, ou à peu près, de l'indétermination où les autres sont restés. Ce privilège leur vient de l'utilisation qui a été souvent faite de leur nom pour le même genre de rôles ou de personnages. Il est échu également à ces qualificatifs littéraires qui sont Agnès, Armande, Arnolphe, Arsinoé, Bélise, Célimène, Dorine, Géronte, Martine, Nérine, Philaminte, Philinte, qualificatifs typiques, ainsi que l'on sait, et cela parce qu'un Molière s'est rencontré pour les arracher à leur indétermination première et leur conférer une valeur idéologique de nom commun, une valeur à jamais acceptée dans le royaume des lettres. De même, on a eu une Lisette de Béranger (1).

Quoi qu'il en soit, nous retiendrons que tous les autres noms, dont nous venons de dire qu'ils ne sont pas arrivés au stade de la désignation d'espèce, ont eu grande fortune autrefois. En réalité, pour les lecteurs et les spectateurs français qui ont connu leur vogue et qui ont vécu dans leur atmosphère littéraire, ils ont présenté ou ils ont revêtu comme un air de personnages symboliques. Pour eux, leurs noms furent parlants, expressifs; ils ont eu une portée qu'ils ont perdue : c'est une portée *éphémère.*

II. — Désignations individuelles.

Le Moyen Age : Berthe, Tristan, Châtelain de Coucy, Galaor, Amis et Amile, Barat, Haimet, Travers, Guillaume, Maître Garant. — Avons-nous un type dans Berthe, la reine Berthe au grand pied, l'héroïne de diverses légendes médiévales, dont on connaît surtout la forme due au romancier Adenet le Roi (XIIIe siècle)? Avons-nous en elle un symbole, vivant encore, de l'épouse innocente qui est calomniée à faux, ensuite réhabilitée? Elle serait, à cet égard, la sœur de

(1) Chap. V.

douleur et de gloire de Geneviève de Brabant et de Grisélidis. Nous ne croyons pas que le nom de Berthe se soit transmis à travers les siècles dans cette acception. Il est encore populaire cependant, mais dans un autre sens, celui de la locution proverbiale : *Du temps que la reine Berthe filait,* locution qui signifie : « En un temps très éloigné, alors que reines et grandes dames ne rougissaient pas de se livrer à des travaux manuels ». Dans le vocabulaire symbolique d'aujourd'hui, le même nom représente l'idée de sagesse et de décence. C'est bien de là que paraît sortir l'appellation donnée à une pèlerine légère ou à une gaze servant à couvrir un corsage décolleté : *une Berthe.* Reste à savoir d'où la locution de « la reine Berthe qui filait » tire son origine [1].

Le Moyen Age possède d'autres noms célèbres au sujet desquels on peut également se demander s'ils sont vraiment symboliques et populaires : Tristan (amour passionné), le Châtelain de Coucy (amour fidèle), Galaor (chevalier intrépide et courtois), Amis et Amile (amitié et dévouement). Emploie-t-on souvent des expressions comme : un Tristan, un Châtelain de Coucy, un Galaor, un Amis et un Amile? Non, et si on les emploie, ce n'est guère que dans la société des lettrés.

Barat, *Haimet* et *Travers* sont trois noms associés dans une histoire plaisante de la même époque. M. J. Bédier écrit à leur propos : « Le conte de Barat et Haimet, qui rappelle d'une façon générale les bons tours joués à Calandrino par les peintres, ses confrères (dans le *Décaméron*, Journ. 8, nouv. 3, 6, etc.), paraît avoir eu grand succès au XIIIe siècle, puisque les noms des personnages du fabliau : *Barat, Haimet, Travers,* étaient devenus ceux de voleurs célèbres, comme Cartouche ou Mandrin. Voyez le roman d'*Eustache le Moine,* éd. F. Michel, v. 208 : « Travers, ne Baras, ne Haimés || Ne sorent onques tant d'abés » [2]. — Peut-on conclure de cette citation que ces

(1) Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français,* II, p. 28.

(2) *Les Fabliaux,* Paris, Champion, 1925, in-8°, 4e éd., p. 448.

noms étaient réellement populaires et symboliques? Nous ne le pensons pas.

A la fin du Moyen Age apparaît Guillaume, le marchand drapier (Joceaume Guillaume) de la farce de *Pathelin*. Son nom est-il devenu le synonyme populaire de l'idée : « âpreté au gain », ainsi qu'on l'a prétendu [1]? Nous ne le croyons pas. — Dans cette même farce, une allusion est faite à *Martin Garant* (v. 95). On y entend dire par maître Pathelin, qui veut aller acheter du drap chez Guillaume :

J'acheteray ou gris ou vert
Et, pour ung blanchet, Guillemette,
Me fault trois quartiers de brunette
Ou une aulne.

Et Guillemette de répliquer :

Se m'aist Dieu, voire!
Allez, n'oubliez pas à boire,
Si vous trouvez Martin Garant.

M. Nyrop cite ce Maître Garant dans sa liste des « noms propres descriptifs inventés pour donner au parler un tour animé, vif et dramatique, noms qui servent ordinairement de substitutions » [2]. Avant lui, un éditeur de *Pathelin*, Édouard Fournier, avait ainsi commenté le passage mentionné : « Type des cautions et des garanties pour rire, dont le nom dit assez l'espèce. Il est de la famille de Peu d'acquet [que l'on rencontre dans la farce *Pou d'acquest*]. Le Martin Gallant des *Repues franches* doit être le même personnage, dont on a un peu altéré le nom. La manière dont l'*acteur*, c'est-à-dire l'auteur des *Repues*, en parle, un matin qu'il était en quête de ce qui lui manquait tous les jours, dit assez que l'un c'est l'autre. La rime

---

(1) Opinion de M. Guéchot, *Types populaires créés par les Grands Écrivains*. Paris, A. Colin, p. 87. Il estime aussi que M. Guillaume de l'*Amour Médecin* (1665) de Molière est pareillement symbolique et que son nom aurait le même sens.

(2) *Grammaire*, IV, p. 405.



d'ailleurs, qu'on soignait alors, vaut mieux avec le mot Garant, comme on va le voir :

Lendemain m'alloye enquérant
Pour encontrer Martin Gallant.

C'est sans aucun doute Garant qu'il faut lire, car l'homme des *Repues* va évidemment chercher ce que Guillemette souhaitait à son mari de rencontrer (1). »

La correction en *Garant* paraît rationnelle. Quant au personnage ainsi désigné, on ne peut pas le qualifier de populaire. Son nom n'est qu'une invention lexicologique qui a été répétée quelquefois et qui n'a pas dû obtenir de réelle expansion au delà du Moyen Age (2).

— A-t-on autre chose qu'une invention lexicologique dans *Coquefredouille?* Ou bien serait-ce un type créé par un littérateur? Le bibliophile Jacob définit le terme : « Nom burlesque d'un personnage imaginaire qui figurait dans quelque parade de Gros-Guillaume et de Tabarin. Ce nom est entré dans la langue comique pour signifier un *malotru*, un *pauvre hère* : il se trouve employé en ce sens dans les facéties du règne de Henri IV » (3).

* * *

Avec Coquefredouille, nous pénétrons dans la période moderne. Nous allons y rencontrer des personnages issus de grandes œuvres et dont les noms peuvent être considérés comme symboliques par certains lecteurs ou privés de ce caractère par d'autres.

---

(1) *Le Théâtre Français avant la Renaissance*, 1450-1550. Paris, Garnier, 2e édit., pp. 89 90. — Un autre éditeur de *Pathelin* (Richard T. Holbrook, *Maistre Pierre Pathelin*, farce du XVe siècle, v. 95 : LES CLASSIQUES FRANÇAIS DU MOYEN AGE PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE MARIO ROQUES. Paris, E. Champion, 1924) commente d'une autre façon : « Personnage imaginaire qui payait à boire à tout venant ».

(2) Le Moyen Age a d'autres noms descriptifs d'origine douteuse et de popularité discutable : Bertrand, Foubert. Voir COUNSON, *Noms épiques*, pp. 403 et 407.

(3) Édit. de Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*. Paris, G. Charpentier, 1880, p. 447.

Rabelais et ses personnages de Panurge, Pantagruel, Gargantua, Grandgousier, Frère Jean des Entommeures, etc. — Charles Nodier se prononce sans hésitation : « Rabelais est l'inventeur de *types* le plus fécond qui ait existé. On n'a fait que glaner après lui. C'est Frère Jean, c'est Panurge, c'est Raminagrobis, Pichrocole, Bridoie, Janotus de Bragmardo, personnages essentiellement vrais, monnaies sociales au titre et au coin de notre esprit, qui passent chaque jour dans nos mains, mais que Rabelais seul a frappés. Pour trouver un génie jumeau de celui-ci, il faut en venir à Molière » (1). Mais, par contre, É. Faguet déclare : « Il y avait en Rabelais un homme de bon sens et de raison, studieux, prudent et grave; et de cet homme il a composé Grandgousier, Gargantua et Pantagruel, qui ne font guère qu'un. — Il y avait en Rabelais un moine défroqué par goût de l'action, chaleur de sang et curiosité des aventures; et de celui-là il a fait Frère Jean. — Il y avait en Rabelais un étudiant relaps et prolongé, basochien gaillard, amateur plutôt que héros d'histoires grasses et de farces grasses; et de celui-là, en le forçant et en chargeant un peu (et ce n'est guère qu'avec celui-ci qu'il a eu un peu besoin d'imagination pour l'achever), il a fait Panurge. Les autres sont des comparses très pâles. — Et voilà tout. Rabelais n'est pas un grand créateur de types et de caractères : il est un homme qui fait des personnages de ses penchants propres, et qui n'a pas un très grand nombre de penchants différents » (2).

A ces paroles de Faguet, on pourrait répliquer : Que Rabelais soit le modèle de ses personnags, ce n'est pas ce qui l'aurait empêché d'en faire des types. En réalité, en a-t-il créé? Est-ce que, pour commencer la discussion par là, son Panurge ne représente pas un aspect général de l'humanité? Ne découvre-t-on pas en lui une idée plus ou moins continue? N'offre-t-il pas à nos

---

(1) *Des Types en littérature*, p. 47.

(2) *Seizième siècle, Études littéraires*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-18, p. 96.

regards une concentration, un ramassis d'idées relativement coordonnées? Au fait, il y a beaucoup de choses chez lui : C'est un déclassé, vivant au jour le jour, apte à prendre tous les vices. Il a mangé son blé en herbe, mais il possède soixante-trois manières de gagner de l'argent dont la plus honorable et la plus commune est par façon de larcin furtivement fait. Il est intelligent donc, il est même utile à l'occasion, courageux avec réserve et surtout en paroles (à partir du livre troisième, il devient poltron). Un autre de ses traits est qu'il se met en révolte ouverte contre l'ordre et la règle dans le monde. Joignez à tout cela les diverses caractéristiques que désignent les termes de cynique, paillard, méchant, gai, spirituel... La physionomie est plutôt complexe. C'est une remarque que formulent tous les critiques. L'un d'eux notera par conséquent et avec raison : « Il n'est ni très cohérent, ni très original; il n'est d'abord qu'un loustic malfaisant, comme Uilenspiegel, un déclassé cynique, un malandrin jovial comme le Villon des *Repues franches;* ce n'est que peu à peu qu'il en vient à personnifier la poltronnerie ». Ajoutons avec le même juge : « C'est un contresens que d'interpréter son nom par *bon à tout faire, factotum,* car il n'y a pas, en réalité, de pire fainéant; le mot grec d'où il a été tiré signifie capable de tout (en mal) [1] ». Le même dessin indécis nous apparaîtra si nous lisons un autre commentateur : « Panurge, d'abord « simple inventeur de stratagènes », devient ensuite « un individu, un étudiant bohème », un clerc. Rabelais tout occupé à dessiner la physionomie de l'individu, oublie le rôle qu'il lui avait assigné dans sa conception primitive... Panurge n'est plus pour lui l'incarnation de la ruse, mais le bohème astucieux et disert qu'il avait décrit parmi les *domestiques* de Pantagruel, étudiant à Paris. Faconde, paradoxe et bouffonnerie, voilà les traits du personnage dans le Pantagruel en dehors de

---

(1) Alfred Jeanroy dans : Gabriel Hanotaux, HISTOIRE DE LA NATION FRANÇAISE, t. XII, *Histoire des Lettres.* Premier volume, par J. Bédier, A. Jeanroy et F. Picavet, Paris, Société de l'Histoire nationale, Plon-Nourrit, p. 572.

la Geste de Dipsodie; ce sont ceux qu'il conserve dans les livres postérieurs (1) ».

D'autres commentaires encore pourraient suivre qui rendraient la même impression d'indéterminé. Et pourtant Panurge semble bien être une figure synthétique aux yeux du public. Il a d'ailleurs été souvent repris par le théâtre, le roman et la chanson à la manière d'un type. Le nom ne s'emploie pas proverbialement ou du moins on ne dit pas de quelqu'un : « C'est un Panurge », mais, dans les utilisations littéraires qui ont été faites de ce personnage après l'époque de Rabelais, il est d'ordinaire donné comme un symbole de mauvais instincts de la nature humaine, comme un homme capable de beaucoup de mauvaises actions, encore qu'il ne soit point malfaisant à fond.

Pantagruel a pris devant la foule et il renferme en soi, du reste, un aspect, un relief physionomique plus accusé ou plus net. Il est pourtant complexe aussi dans sa vie littéraire, car c'est un acteur dont le caractère se modifie, évolue, s'épure suivant la marche et les progrès du drame comique et philosophique auquel Rabelais l'a mêlé. On sait que l'écrivain entretient ses lecteurs, à diverses reprises, du pantagruélisme. Or, la première conception de ce pantagruélisme représente la joie, la santé, l'amour de la bonne chère et du vin (2), puis il devient dans le *Tiers Livre* une noble doctrine de bonté; mais par la suite, des allusions reparaissent au *Pantagruel* excitateur de la soif, et c'est un retour aux origines du type. Dans certaines parties de l'œuvre, il nous est donné comme une allégorie des appétits insatiables de la royauté. Ailleurs (et c'est un air fréquent qui lui est conféré), il revêt l'allure d'un philosophe épicurien qui est bon convive et joyeux buveur. En somme, ce n'est point un personnage simple. Notons en outre qu'il se confond avec son père Gargantua et son grand-père Grandgousier en tant que

(1) JEAN PLATTARD, *L'Invention et la Composition dans l'œuvre de Rabelais*, Paris, Champion, 1909, in-8°, pp. 22-23.

(2) Livre I, chap. I et III; livre II, chap. XXXIV.



géant. N'a-t-on pas pu dire de cette extraordinaire lignée : « Il n'y a véritablement dans les quatre livres de Rabelais qu'un type de géant, dont Grandgousier, Gargantua et Pantagruel sont trois exemplaires à peine distincts. Les seules différences qu'ils présentent moralement dérivent de la diversité de l'âge et des rapports naturels entre parents et enfants (1) ». Au surplus, le symbolisme complexe du petit-fils, de Pantagruel, s'est perdu dans la mémoire de la postérité, laquelle n'a retenu de ce personnage qu'un souvenir précis : le souvenir qu'il est grand mangeur et grand buveur. La même simplification s'est produite en ce qui regarde Gargantua. Il représente aujourd'hui la goinfrerie ou l'appétit formidable (2). Parfois Grandgousier est cité au même titre, mais ce n'est pourtant pas une figure populaire.

Que penser de Frère Jean des Entommeures? On a toujours vu en lui une satire vivante de l'état monastique, parce qu'il est moine aussi peu que possible. Mais l'idée que nous en prenons quand nous lisons le récit de ses aventures ne se résout pas dans nos esprits en un portrait « courant », humain, typique.

De toute notre discussion sur Rabelais, il résulterait que ses trois héros les mieux connus : Pantagruel, Panurge et Frère Jean, ne correspondent pas à des formes nettement accusées de la réalité ou de l'humanité. A la rigueur, on pourrait prétendre que des *idées morales* d'un contour plus ferme s'incarnent dans des personnages secondaires comme Picrochole dont le nom a pris valeur de monarque ambitieux; Bridoie, le juge qui remet

(1) Plattard.

(2) Abel Lefranc dit dans son édition de Rabelais : « Deux aspects principaux se détachent dans l'évolution du mythe de Gargantua... Gargantua est à la fois le géant et le mangeur par excellence. Dans certaines rédactions, le second aspect se trouve développé presque exclusivement, et c'est lui, en somme, qui a surtout subsisté dans le souvenir actuel de la légende. Aujourd'hui : *Quel Gargantua!* signifie toujours : *Quel grand mangeur, quel glouton!* Les évocations de cet aspect de la légende sont toujours fréquentes », I, pp. XLVI-XLVII. — Il y a aussi l'expression : *un typ rabelaisien*, dans le sens de gros personnage.

au sort des dés la décision des procès; Grippeminaud, le juge rapace; Janotus de Bragmardo, le savant infatué de lui-même; Tubal Holopherne, le solennel imbécile.

Madame Pernelle. — Avons-nous une création symbolique dans la personne de Madame Pernelle du *Tartuffe,* cette femme acariâtre qui dit son fait à tout le monde et, entre autres, à Dorine :

> Vous êtes, ma mie, une fille suivante
> Un peu trop forte en gueule et fort impertinente;

à Damis :

> Vous êtes un sot en trois lettres, mon fils,
> C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand'mère.

Le nom a quelque cours dans les conversations « d'une certaine culture » pour désigner l'intruse (belle-mère ou autre) qui se mêle, mal à propos, des affaires d'un ménage étranger,

Monsieur Dimanche et Guillaume. — Faut-il ranger dans notre galerie ces deux autres personnages de Molière, Monsieur Dimanche de *Don Juan* (15 février 1665) et Guillaume de l'*Amour Médecin* (14 septembre), l'un en tant que synonyme de petite vanité tôt satisfaite, l'autre comme incarnation d'âpreté au gain [1]? Nous ne le pensons pas, car ni le vocabulaire populaire, ni le vocabulaire littéraire n'utilisent ces noms avec cette portée. Toutefois, on pourrait rappeler que La Fontaine paraît bien faire du nom Dimanche un emploi proverbial quand il dit dans un conte paru en 1669 :

> Avez-vous sur les bras quelque monsieur Dimanche,
> Mille bourses vous sont ouvertes à la fois.
> *(La Coupe enchantée.)*

L'on ne saurait guère induire de là qu'une preuve établissant la réputation du théâtre de Molière. Ce théâtre est d'ailleurs

(1) GUÉCHOT, *Types populaires*, pp. 87 et suiv., en fait deux types populaires.



assez riche en inventions symboliques pour qu'on n'ait pas à forcer le sens des mots afin de le faire plus significatif encore. Les deux autres grands dramaturges du XVIIe siècle possèdent-ils le même genre de richesse?

Corneille et **Racine.** — Une réponse a depuis longtemps été donnée par Charles Nodier à cette question. Il dit dans son étude sur les *Types en littérature* : « Si la belle et fière organisation de Corneille n'avait pas été misérablement assujettie par l'Académie de son temps aux dimensions de ce lit de Procuste, sur lequel tous les génies de la France devaient être torturés à leur tour, il aurait laissé plus de *types* qu'il ne l'a fait, car la nature lui avait donné au plus haut degré la puissance d'invention. Mais que faire, grand Dieu! quand on a Richelieu pour ennemi, Scudéry pour adversaire, et Chapelain pour juge? Toutefois, les *types* qu'il a créés sont empreints d'une spécialité si intime que l'imitation même ose à peine y toucher. Polyeucte et Nicomède sont des figures vierges. En admettant l'hypothèse que j'ai embrassée, on comprendra facilement que Racine, bien plus soumis encore que ne l'était Corneille aux exigences académiques, et, par surcroît de malheur, devenu homme de cour, ait produit moins de ces *types* frappants dont l'expression vive et originale représente, avec toute l'exactitude d'un chiffre, la valeur réelle du poète. Il a fallu qu'il s'affranchît un jour, par le choix de son sujet, des traditions routinières de l'antiquité et de l'influence stupéfiante des grands seigneurs, pour oser tracer le caractère d'Acomat et celui de Roxane. Là seulement il s'est montré ce qu'il était, capable de nouveautés hardies et de sublimes inventions; le reste n'est qu'un reflet éblouissant des tragiques grecs et des lyriques sacrés (1) ». Voilà des propos bien vagues et, en réalité, bien romantiques. Le lit de Procuste, les persécutions de Richelieu (qui d'ailleurs paraissent être une légende), les

---

(1) Pp. 48-49. — Guéchot, *Types populaires*, classe Rodrique et Chimène parmi ses types populaires.

traditions routinières de l'antiquité et l'influence des grands seigneurs n'ont rien à faire ici. Corneille, qui peignait « les hommes tels qu'ils devraient être », n'a pu donner que des figures surhumaines. Ces figures — le Cid, le vieil Horace, Polyeucte, Nicomède, par exemple — n'ayant point d'égales dans notre humanité ou n'en formant pas des représentations typiques, n'ont point engendré des désignations génériques d'usage courant. Nous entendrons pourtant Crispin demander dans le *Point d'honneur* (1702) de Lesage :

Me prenez-vous pour un Cid ? (II, 16).

Plus tard, un auteur, qui ne plaisante pas, intitulera : *Le Nouveau Cid*, un drame qui se passe en plein XIX[e] siècle et qui montre Henri de Ponthieu, capitaine d'état-major français (c'est le nouveau Cid), amoureux de Louise de Löwenberg, fille et sœur d'officiers autrichiens (c'est Chimène) (¹). Au XX[e] siècle, un poète de talent écrira l'*Enfant du Cid*, et cet enfant, appelé Ruy, est de sa famille au point que, dans le cas où on lui demanderait si Rodrigue a bien fait de venger son père, il répondrait assurément :

Je le ferais *aussi* si j'avais à le faire (²).

Voici également Nicomède qui devient nom générique dans le *Virgile travesti* de Scarron :

Tu tranche ici du Nicomède (³).

(¹) Drame en cinq actes et en vers, de Gabriel Hugelmann. Il évoque la guerre d'Italie. Il a été joué à Paris, au Vaudeville, en 1866. (Voir l'*Illustration*, 8 septembre 1866, p. 147). Il est cité, comme n'ayant pas été représenté, par M. Étienne Gros dans une étude très intéressante et très détaillée de la REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1923-1924 : *Le Cid après Corneille, suites, restitutions, imitations*. On y verra comment le héros de Corneille a été repris.

(²) Pièce en un acte et en vers par Maurice Morel : Odéon, 6 janvier 1921. (Édition : Répertoire de l'Odéon; Librairie théâtrale, Georges Oudet; *Annales politiques et littéraires*, 12 juin 1921.)

(³) Livre X, donc dans la partie du poème qui a été composée par Moreau de Brasei : V. FOURNEL, *Le Virgile travesti en vers burlesques par Paul Scarron avec la suite de Moreau de Brasei*. Paris, Garnier, p. 360.



Victor Fournel, dans son édition du célèbre poème burlesque, ajoute une note : « Dicton mis à la mode par la pièce de Corneille [1651]. On devine aisément qui est synonyme de *faire le fier* » [Enée]. J'ignore dans quelle mesure ce dicton fut à la mode au XVIIe siècle, mais je crois qu'il a cessé de l'être aujourd'hui.

Aujourd'hui, on pourrait entendre dire : *un Polyeucte*, dans le sens d'un briseur d'idoles politiques. Mais c'est de la citation savante.

Racine est plus humain que Corneille. Il est pleinement humain, mais ses immortelles créations, qui sont tout imprégnées de vérité, se trouvent trop loin de nous par le rang qu'elles occupent, par le décor et la poésie dont elles sont entourées, pour que nous leur cherchions, dans nos conversations, des équivalents de notre vie courante. Il n'a, au fait, laissé qu'un nom tragique à sens symbolique : Eliacin, et encore ce nom est-il souvent détourné de son acception élevée. Mais il a imaginé des personnages comiques qui durent dans le vocabulaire idéologique : Perrin Dandin et Chicaneau.

Aliboron, Chattemitte, Garo, Gros-Jean, Sœur Anne. — Sont-ce là autre chose et plus que des *noms populaires ?* Il sera répondu ailleurs à cette question [1].

La Bruyère. — Avons-nous des types dans les *Caractères* de La Bruyère tels que Cydias, Hermagoras, Giton, Ménalque? On pourrait répondre : *oui* pour les lettrés; *non*, pour la foule qui n'a point de lettres.

Gil Blas. — Le héros de Lesage est plus connu que les portraits vivants ou très pittoresques en somme de La Bruyère. A-t-il de l'humanité et constitue-t-il un être symbolique? Non, répond Charles Nodier : « C'est un personnage de convention,

(1) Chap. II, 7e partie; chap. V.

placé avec l'adresse la plus rare dans une fable ingénieuse à cent actes divers; ce n'est pas une individualité ravie toute d'une pièce au laboratoire de la nature (1) ». Et M. Gustave Lanson dit à son tour : « Gil Blas n'est pas un caractère; c'est un fil qui assemble les parties de l'ouvrage », lequel ouvrage constitue un tissu ou une enfilade d'aventures qui arrivent à ce personnage presque toujours en quête d'une ...autre situation. Ainsi « nous avons tour à tour Gil Blas vaniteux, Gil Blas fripon, Gil Blas poltron, ou libertin, ou cupide, Gil Blas ingrat aussi; mauvais fils, et puis Gil Blas résigné ou modeste, Gil Blas honnête homme, bon mari, fidèle serviteur... N'est-il pas visible (ajoute M. Lanson) que Lesage prête sans cesse à son héros les pensées qui sont commandées par la nature des aventures où il le jette? » Après tout, le romancier pouvait ajouter un cinquième tome aux précédents, intercaler de nouveaux épisodes parmi ceux qu'il avait déjà faits, et nous aurions pu avoir « Gil Blas avocat, ou Gil Blas soldat, ou Gil Blas joueur, Gil Blas mari trompé, et, pour finir, Gil Blas moine, prédicateur, évêque ». Encore une fois « Gil Blas n'est pas un caractère, ou, si l'on veut, c'est un caractère comme Scaramouche ou Arlequin dans la diversité infinie du répertoire italien : c'est une étiquette qu'on peut appliquer sur toutes les situations civiles et morales sous réserve de respecter deux ou trois données très générales qui restreignent à peine la liberté de la fiction » (2). Le savant critique que nous citons n'énumère que des situations morales: « vaniteux, fripon, poltron, libertin, etc. », et il suppose que Lesage aurait pu représenter son homme dans toute une série de situations civiles: « avocat, moine, évêque, etc. ». Mais, au fait, ces dernières situations se rencontrent dans le roman, car nous y avons Gil Blas laquais, cuisinier, garde-malade, médecin, confident, intendant, secrétaire, picaro, favori du duc de Lerme (premier ministre), châtelain. Il en résulte donc que, pris au moral ou au civil, le héros de Lesage est bien « divers ».

---

(1) *Des Types en littérature*, p. 51.

(2) *Hommes et Livres.* Études morales et littéraires. Paris, Lecène et Oudin, 1895, pp. 204-206.

Que de Gil Blas tout cela nous fait ! Où se trouve dès lors sa physionomie essentielle? A quels traits typiques se ramène ce personnage ondoyant? Nous l'avons défini ou « synthétisé » en disant qu'il est l'homme de toutes les complaisances humaines et de toutes les aventures. C'est qu'en réalité il s'offre tel aux regards du lecteur : à travers tous les personnages qu'une vie extraordinairement aventureuse lui fait jouer, il apparaît *un* par ses faciles accommodements avec les circonstances et par ses faciles capitulations de conscience. Au surplus, il a pris cette attitude symbolique en dehors du livre qui l'a immortalisé. Des emplois nombreux de son nom se rencontrent en littérature, qui indiquent ou décèlent une portée générique dans l'esprit de ceux qui l'utilisent. Ces mêmes emplois, de valeur idéologique, constituent en outre un indice certain de la popularité du sieur de Santillane. Exemples : L.-B. Picard, *Le Gil Blas de la Révolution ou les Confessions de Laurent Giffard* (1824, roman) (1) ; — Michel Morin (2), *Le Gil Blas du théâtre* (1833, récit des déboires d'un vieil acteur, épave de la vie) ; — Alexandre Dumas, *Un Gil Blas en Californie* (1852, roman) ; — Paul Féval, *Madame Gil Blas* (1856). L'auteur la fait ainsi se présenter au chapitre premier : « Les aventures de ma vie ont été assez bizarres, assez nombreuses pour que je puisse dire qu'aucune femme même pourrait s'appliquer mieux que moi le nom de cet enfant perdu de la fortune, Gil Blas de Santillane ». Cette femme dit de son côté : Gil Blas est un sobriquet qu'on m'a « donné dans le monde, — au temps où je vivais dans le monde » (3).

---

(1) Gilbert et Allouard, dans leur *Théâtre choisi* de L.-B. Picard, p. v (Paris, La Place et Sanchez) signalent la trilogie en vers : *Le Passé, le Présent et l'Avenir* (1791), une satire de cet auteur, et ils ajoutent : « Deschamps, le valet dont il fit plus ard un roman, le *Gil Blas de la Révolution*, et qui reparait aussi par reflet dans les *Marionnettes* [1806], fut applaudi comme un type excellent par tout le monde. »

(2) Pseudonyme : voir Georges Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle* (1801-1893). Paris, A. Rouquette, 1894-1920, t. V, col. 847-848.

(3) Ne pourrait-on pas rappeler le titre des deux journaux : *Gil Blas* (l'un fondé en 1831, l'autre en 1879) ?

Je ne cite évidemment pas des œuvres qui ne sont que des arrangements

Les auteurs qui parlent ainsi et les gens qui les écoutent ainsi parler sont deux « parties contractantes » qui s'entendent sur la valeur d'un mot. Néanmoins, pour qu'il y ait entente, il a fallu que ce mot subît une restriction de sens. Le portrait complexe et quelque peu brouillé de Gil Blas s'est simplifié dans leur esprit; les lignes, plutôt nombreuses, qui le constituaient, se sont réduites en une physionomie de deux ou trois traits.

Pangloss et Pococurante. — On peut être Voltaire, avoir tout l'esprit de Voltaire (c'est-à-dire avoir presque autant d'esprit que tout le monde), avoir écrit une immense bibliothèque et n'avoir pas créé un type essentiellement populaire [1]. Voltaire a pourtant fait *Séide, Candide, Pangloss* et *Pococurante.* C'est vrai, mais tout d'abord *Séide* n'est qu'un nom, un nom populaire sans aucun doute, mais rien qu'un nom. *Pangloss* appartient à la classe des inventions savantes. Les lettrés se comprennent quand, à la manière d'initiés, ils font allusion à ce personnage du roman de *Candide ou l'Optimisme* (1759), un optimiste qui s'en va répétant que « tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes ». Le même jeu d'esprit leur est permis au sujet de *Pococurante* qui appartient à la même œuvre; ils le citent en lieu et place du mot de sceptique ou de blasé.

---

scéniques du roman de Le Sage, comme *Gil Blas de Santillane,* comédie en trois actes, par Sauvage et G. de Liurue (1836); *Gil Blas,* opéra-comique en cinq actes par Michel Carré et Jules Barbier, musique de Th. Semet, Théâtre-Lyrique, 24 mars 1860.

(1) Cf. Ch. Nodier, *Des Types en littérature,* pp. 49-50. « Ses personnages sont presque toujours des calques où l'on retrouve à peine les linéaments d'une physionomie humaine. Depuis Orosmane, qui est une contrefaçon maniérée d'Othello, jusqu'à Pangloss, qui est une contre-épreuve effacée de Panurge, il n'a pas fait mouvoir une image vraie, une image typique de l'homme. On croirait souvent qu'il a pris à tâche de la travestir et de la parodier. ... Le type de Mahomet était à prendre et à faire. Il l'a tenté, il l'a manqué; et c'est pourtant dans cet ouvrage qu'il a prouvé une fois qu'il n'était pas dépourvu de l'esprit d'invention. Séide est un *type,* et il est devenu, comme vous savez, un substantif : c'est une pierre de touche infaillible. »

Candide surpasse de beaucoup par la réputation les deux compagnons que Voltaire lui a donnés dans une des œuvres les plus répandues qu'il ait signées. Mais c'est encore une popularité relative.

Julie ou la Nouvelle Héloïse et Saint-Preux. — « ... Accoutumé à vivre au milieu du monde conjectural qu'il s'était fait, Rousseau planait trop loin de l'autre pour y discerner un seul type distinct... Il y a cent fois moins de réalité morale dans les caractères de Saint-Preux, de Julie et de Volmar, que dans ceux de l'ogre et du petit Poucet ». Ainsi juge Nodier [1]. Le jugement est sévère et tranchant. Quoi qu'il en soit, si l'on prend les choses conformément au principe que nous avons adopté, on peut cependant voir en Saint-Preux et Julie des types représentatifs de deux états d'esprit et d'âme qui se rencontrent : l'amour exalté. Les représentations symboliques qui en ont été faites l'attestent [2].

Ruy Blas. — Hugo, faible psychologue, comme Rousseau, a pourtant laissé de ces inventions qui ont la force et la netteté des physionomies qu'on appelle populaires : Gavroche, Quasimodo et Triboulet. Mais, en ce qui regarde le dernier, il sied de noter que, plus de deux siècles avant le Romantisme, son nom était passé en proverbe, puisqu'il appartenait au personnage authentique, historique et symbolique de Triboulet. Reste à savoir si l'auteur du *Roi s'amuse* (1832) n'a point renforcé de beaucoup, dans l'esprit du XIXe siècle, un usage acquis [3]. Pareillement discutable se présente le cas de Ruy Blas. Est-ce que le héros de 1838, le « ver de terre amoureux d'une étoile », incarne une réalité humaine ? A défaut de ce titre, n'a-t-il point celui d'avoir laissé un nom qui se prête, sérieusement ou

(1) *Des Types en littérature*, p. 52.

(2) Chap. II, 8e partie, III.

(3) Chap. I, 2e partie; III.

plaisamment, à une application symbolique? On le croirait à lire des indications comme le *Ruy Blas d'en face* (1872), « parodie incompréhensible » d'Emile Blavet et de Saint-Albin (Folies-Dramatiques); — un *Ruy Blas moderne* (1924), film cinématographique.

Divers personnages de Balzac et de George Sand. — Émile Faguet a écrit en comparant ces deux romanciers : « George Sand a beaucoup moins que Balzac la puissance de créer des types, et la preuve comme matérielle, c'est qu'on dit couramment: *C'est un Grandet, c'est un Goriot, c'est un Philippe Brideau,* et qu'on ne dit jamais : *C'est un Villemer, c'est une Merquem.* A peine, mais encore il faut tenir compte de cela, on dira : *C'est un Mauprat, c'est une Lélia* » (1)... On le dira, oui, mais si peu, si rarement ! Et pour ce qui concerne Balzac, puissant créateur de types assurément, est-il bien vrai qu'on dise beaucoup : *c'est un Philippe Brideau ?* (2). Nous ne le pensons point. En revanche, il est certain que les formules : *c'est un Grandet, c'est un Goriot,* s'emploient dans les milieux qui se piquent d'avoir des lettres et qui prétendent désigner métaphoriquement, d'une part un avare, de l'autre un homme dont l'abnégation paternelle va jusqu'à l'aberration ou la folie.

Babylas. — Ce nom m'est connu dans le sens d'imbécile, de niais : *Un Babylas !* J'ignore s'il est répandu à l'heure présente. J'ai trouvé dans le *Voile Bleu,* folie-vaudeville en un acte, de Jules Dulong et Léopold (Variétés, 29 décembre 1828), un « Babylas, châtelain de Castelnaudary », qui est un sot; — dans la *Grande famille du Bon Monsieur Tartuffe* de Louis Derville Desnoyers (1840), un M. Babylas-Pantaléon Tartuffe,

(1) BALZAC, *Grands Écrivains Français.* Paris, Hachette, 1913, in-16, p. 196. *Mauprat* est de 1836, *Lélia* de 1833.

(2) Dans le *Ménage de garçon* ou *La Rabouilleuse* (1842) et les *Splendeurs et Misères des Courtisanes* (1843-1846).



avocat ([1]). — D'autre part, il y a dans *Albert Savarus* (mai 1842) de Balzac, un personnage aussi désigné Babylas et qui est le groom ou le *tigre* d'Amédée de Soulas; mais à cette désignation aucune idée de niaiserie n'est attachée. — Un instituteur dit Babylas figure dans la *Sœur de Pierrot*, mimodrame en cinq tableaux par Pol Mercier et Paul Legrand, musique d'Hervé (Folies-Nouvelles, 7 avril 1855). Je ne sais pas autre chose de ce rôle ([2]). — Dans *Madame Roger Bontemps*, vaudeville en un acte de L.-F. Clairville et Amédée de Jallais (Variétés, 22 février 1856), un imbécile porte le même nom.

Ce nom désigne un personnage de *M. Choufleuri restera chez lui, le...*, comédie-opérette célèbre en un acte de Saint-Rémy, pseudonyme abritant les trois librettistes le Duc de Morny, Crémieux et Halévy, ainsi que le musicien Jacques Offenbach (1861). Le dit personnage, Chrysolude Babylas, jeune compositeur, est plutôt cependant un assez rusé compère. Sans avoir du génie, il parvient à se faire donner par M. Choufleuri la main de sa fille. — Dans les *Bossus de Québec,* bonne farce en trois actes (1891) de l'abbé A. Sockeel ([3]), il y a un Babylas, étudiant et bossu auvergnat, mais qui ne prête pas non plus à rire. — Sur un vaudeville *Babylas* de 1850 et un opéra-comique de 1864 : *Le Cousin Babylas,* je n'ai pu recueillir que des indications bibliographiques ([4]).

D'Artagnan. — C'est un des trois mousquetaires de Dumas. Il sort des récits de Courtilz de Sandras, et il a passé dans ceux du fécond romancier romantique : *Les Trois Mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845), *Le Vicomte de Bragelonne* (1847). Dit-on « un D'Artagnan » ? Est-ce une désignation d'espèce ? En d'autres termes, ce nom propre a-t-il la valeur

---

([1]) Chap. II, 8e partie; III.

([2]) L.-H. Lecomte, *Les Théâtres de Paris, Folies-Nouvelles*, p. 32.

([3]) Paris, René Raton.

([4]) Goizet-Burtal, I, pp. 262 et 615. Le vaudeville de 1850 n'a pas été imprimé.

de « soldat hardi, galant, bruyant, batailleur », ce qu'est le D'Artagnan des romans précités? Peut-être. Mais jusqu'où va le domaine de diffusion de ce qualificatif? On éprouve quelque peine à répondre. N'est-ce pas uniquement de la littérature que la phrase suivante : « Le docteur Guillaume, un éminent chirurgien de Tours, un D'Artagnan, au poil luisant et dru, aux yeux d'escarboucle, aux joyeuses dents de cannibale» ... (1).

Dernières questions. — Peut-on considérer comme types populaires, c'est-à-dire comme des êtres fictifs réellement entrés dans le domaine public et le vocabulaire symbolique, les personnages suivants :

Les Cardinal ou **la Famille Cardinal**, de LUDOVIC HALÉVY : *Monsieur et Madame Cardinal*, 1873, *Les Petites Cardinal*, 1880, romans réunis sous le titre : *La Famille Cardinal* en 1883. C'est une famille où règne une parfaite inconscience morale et, en pensant à elle, on dit : une Madame Cardinal, une petite Cardinal.

Monsieur Bellac, d'ÉDOUARD PAILLERON (*Le Monde où l'on s'ennuie*, comédie en trois actes, Comédie-Française, 25 avril 1881) : le fade péroreur de salons, une réplique de Trissotion et de Vadius, avec moins de grotesque dans le pédantisme.

Tribulat Bonhomet, dans le roman de ce titre (1887), par VILLIERS DE L'ISLE-ADAM : sorte de Joseph Prudhomme.

Sylvestre Bonnard, *membre de l'Institut*, dans le roman d'Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881) : un vieux savant qui n'est que l'homme des livres et qui prend les choses telles qu'elles sont.

L'Abbé Jérôme Coignard, du même (*La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, 1893; *Les Opinions de Jérôme Coignard*, 1893) : un sceptique, qui démolit tout, mais sans fâcherie, et qui n'a point d'illusions sur les hommes.

Monsieur Bergeret, du même (*Histoire contemporaine*, 1897-1901) : le sage que rien n'étonne.

---

(1) C'est ainsi que M. André Viollis (*Nouvelles littéraires*, 25 octobre 1924, p. 5) parle du médecin qui a « prélevé » le cerveau d'Anatole France.

Crainquebille, du même (*L'affaire Crainquebille*, nouvelle, 1902, dont on a tiré une pièce en trois tableaux, Renaissance, août 1903) : le pauvre homme, victime des misères et des injustices de l'état social.

Ubu Roi, d'ALFRED JARRY (roman de 1888; pièce sous le même titre, en cinq actes, Théâtre de l'OEuvre, 10 décembre 1896; *Petit Almanach du Père Ubu*, 1896; *Almanach du Père Ubu pour le XXe siècle*, 1901; *Ubu enchaîné*, cinq actes, 1899 : voir l'édition *Ubu enchaîné* précédé de *Ubu Roi*, Paris, Revue Blanche, 1900; *Gestes suivis des Paralipomènes d'Ubu*, édition du Sagittaire; *Ubu sur la Butte*, pièce. Paris, Sansot, 1906) : profiteur impudent, arriviste de la politique, individu taré.

« Ubu appartient à la Troisième République au même titre que Mayeux à la Restauration, Joseph Prudhomme à l'Ère Philippienne, et Thomas Vireloque au règne de Napoléon III... Comme Faust, comme Pierrot, comme Don Quichotte, il est entré dans l'Humanité. Son nom devient commun. Laissez fuir quelques lustres, et l'on dira *un drôle d'Ubu*, comme on dit *un drôle de Pierrot* » : Préface inédite de Laurent Tailhade aux *Réincarnations du Père Ubu* d'Ambroise Vollard (dans les NOUVELLES LITTÉRAIRES du 5 septembre 1925, p. 2). ...Le préfacier dépasse peut-être la mesure?

Cyrano de Bergerac, d'EDMOND ROSTAND (*Cyrano de Bergerac*, comédie héroïque en cinq actes et en vers (Porte Saint-Martin, 28 décembre 1897) : espèce de Matamore.

Monsieur Badin, de GEORGES COURTELINE (*Monsieur Badin*, saynète; Grand-Guignol, 13 avril 1897) : le fonctionnaire qui pratique supérieurement l'art de ne rien faire.

Triplepatte, de TRISTAN BERNARD et ANDRÉ GODFERNAUX (*Triplepatte*, comédie en cinq actes et en prose, 30 novembre 1905, Athénée) : l'irrésolu, l'indécis.

Le recul nous manque encore pour nous prononcer sur le sort des derniers venus. On dirait volontiers que ces personnages sont « à l'épreuve ». La postérité n'a pas commencé pour eux. Ils attendent dans une sorte de panthéon provisoire. Tels d'entre eux semblent cependant déjà compter dans le nombre des élus : Monsieur Bellac, Monsieur Bergeret, Cyrano de Bergerac, Ubu-Roi, Triplepatte. Déjà, par exemple, nous parlons de « triplepattisme ». C'est donc que Triplepatte s'emploie couramment.

Il en va de même de Cyrano. Un drame a été écrit par Guy Dorrez sous le titre de *Cyrano deux Empereur* (un acte, 1924) ([1]) et un hebdomadaire satirique se publie qui a pour nom *Cyrano* (1924). A l'image d'Ubu-Roi on a fabriqué *M. Ubureau* (Nous rappellerons ailleurs que le type de Monsieur Lebureau paraît en voie de formation) ([2]).

III. — Quel est le rôle de la littérature dans la formation ou dans la diffusion des noms populaires et symboliques que voici?

Lorsqu'on parle littérature ou invention littéraire comme nous le faisons, on se heurte à une difficulté ou à un problème délicat. On ne parvient pas à déterminer avec certitude si le nom propre devenu représentatif d'un état d'activité ou de mentalité humaine est issu d'une œuvre littéraire ou bien s'il n'existait pas antérieurement à cette œuvre littéraire, laquelle, dans pareille circonstance, l'aurait purement puisé dans le langage populaire et lui aurait simplement conféré, par son succès, la *vulgarisation* ou la consécration. Les cas sont assez nombreux qui embarrassent ainsi le linguiste.

Carême Prenant. — Sur le sens, l'origine et l'emploi de ces mots, on lit dans le recueil intitulé *Les joyeusetez, facecies et folastres imaginacions de Caresme Prenant, Gauthier Garguille, Guillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet* etc. : « Par ces mots *Caresme-Prenant*, on entend les trois jours du carnaval. Le peuple ayant personnifié ces trois jours, le grand personnage de Caresme Prenant est devenu le héros d'une multitude de facéties. Il est assez difficile de fixer l'époque précise de la création de ce personnage.

---

(1) Paris. G. Ondet.

(2) Sur la popularité d'Ubu-Roi, voir Henri Hertz, *Alfred Jarry, Ubu-Roi et les Professeurs*, dans la Nouvelle Revue Française, 1er septembre 1924, ainsi que les réincarnations dues à Ambroise Vollard.

Tout ce que nous savons, c'est que Rabelais en parle plusieurs fois dans ses ouvrages et qu'il en est question dans la farce de *Pathelin*, composée vers la fin du XVᵉ siècle » (¹), Les ouvrages de Rabelais sont étrangers à l'origine de l'expression qui signifie le Carême en train de « prendre », de commencer, ou plutôt qui désigne les trois jours gras précédant le Mercredi des Cendres. Déjà, on le rencontre dans le poème de *Girard de Roussillon* au XIIᵉ siècle, sous la forme de « quarem pernant ». Dans la farce de *Pathelin*, le héros demande au marchand drapier : « Dont viens tu, caresme prenant ? » (vers 861), ce qui revient à dire : « D'où viens-tu, masque de carnaval, ou plaisant masque » ? Quant à l'auteur de *Gargantua et Pantagruel*, il a fait de Caresme Prenant un tout autre personnage. D'après lui, c'est un monstre ichtyophage, un pauvre d'esprit toujours préoccupé de ses fautes et toujours indécis, un hypocrite et un être d'un tempérament mélancolique (²). Le mot, qui remonte haut comme on voit, a fait fortune dans une acception toute différente de celle qu'il a reçue dans l'histoire des deux géants du XVIᵉ siècle. Il a désigné, ainsi que nous venons de le noter, le mardi gras, et, par extension, il est devenu synonyme de *réjouissance de mardi gras :* « On dirait qu'il est céans carême-prenant tous les jours » (Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*, III, 3). Nous lisons dans cette même pièce : « Vous voulez donner votre fille en mariage à un carême-prenant » (V, 7). Ce mot signifie également personne déguisée, masque de théâtre, personne dont l'accoutrement bizarre fait songer à un masque de carnaval (³). Mais Carême-Prenant a été plus qu'un mot. On l'a fait figurer dans des cortèges populaires en mannequin symbolique, et la littérature facétieuse ou autre, de son côté, lui a

---

(¹) Volume de 1830, pp. III-IV.

(²) D'AVENEL, *La psychologie et le tempérament de Quaresmeprenant*, REVUE DES ÉTUDES RABELAISIENNES, 1906, pp. 49-58; L. SAINÉAN, *La langue de Rabelais*, II, p. 486.

(³) LIVET, *Lexique de Molière*, I, p. 336.

prêté corps et âme. Voyez, pour les exemples, les *Joyeusetez, facecies et folastres imaginacions* déjà citées, plus une tragicomédie de *Carême Prenant* du XVI[e] siècle (¹); un ballet des environs de 1640 : *Boutades ou les folies de Caresme Prenant* (²); une mazarinade de 1651 : *Le Caresme Prenant de Mazarin* (³).

Le Bonhomme Misère. — C'est la personnification populaire de la misère humaine. Son histoire existe sous forme de contes, d'anecdotes d'almanachs, d'images, bref dans une littérature de colportage. On s'est demandé si elle avait été inventée en France ou si elle ne provenait pas d'Italie. Probablement, elle est originaire du premier de ces deux pays (⁴). Mais qu'elle qu'en soit la source, il s'agirait donc de savoir si le nom qu'elle a répandu a pris naissance dans les livres ou dans la vie. La question n'est pas résolue.

Frère Lubin. — Le sens est, dit-on : Un moine ignorant, grossier, peu régulier, par allusion au Frère Lubin d'une ballade célèbre (1512) de Clément Marot :

Pour courir en poste à la ville
Vingt fois, cent fois, ne sçay combien ;
Pour faire quelque chose vile,
Frère Lubin le fera bien ;
Mais, d'avoir honneste entretien,
Ou mener vie salutaire,
C'est à faire à un bon chrestien :
Frère Lubin ne le peult faire.

(*Ballades de l'Adolescence.*)

(¹) PIETRO TOLDO, *Revue d'Histoire littéraire de la France,* 1899, p. 596.

(²) FOURNEL, *Les Contemporains de Molière,* II, p. 325; H. CLOUZOT, *Revue des Etudes rabelaisiennes,* 1907, p. 93.

(³) MOREAU, *Mazarinades,* I, p. 194, n° 640.

(⁴) NISARD, *Histoire des Livres populaires,* I, pp. 405-415; CHAMPFLEURY, *Histoire de l'Imagerie populaire,* Paris, E. Dentu, 1869, pp. XLVII, 105 et suiv.; Goizet-Burtal, p. 345.



De là, dit-on aussi, des allusions comme : « Les sacrements de l'Évangile, lesquels un frère Lubin, vray coquelardon, s'est efforcé de montrer » (Rabelais, prologue du livre I) (¹); — le rappel ou plutôt l'imitation de quatre vers de Marot par Bonaventure Des Périers dans ses *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* (XXIII) :

Pour mettre comme un homme habille
Le bien d'aultruy avec le sien
Et vous laisser sans croix ni pille,
Maistre Pierre le faisoit bien.

— la phrase reproduite par Duchat (XVIIIe siècle) : « Il avoit été cordelier, j'entends de ces frères lubins dont on fait tant de bons contes ».

Est-ce une vraie popularité? Et, si c'en est une, d'où sort-elle? A-t-elle été créée par Marot? Ménage écrit à son sujet : « *Lubin.* Frère Lubin. Moine hypocrite, qui cache un cœur de loup sous les apparences d'un agneau.

De *Lupinus*, diminutif de *lupus.*

Faux-Semblant, déguisé en moine mendiant, dans le *Roman de la Rose* :

Je m'en plaindroy tant seullement
A mon bon confesseur nouvel
Qui n'est pas mon frère Louvel
Car forment se courrouceroit
Qui par tel non l'appelleroit, etc.

On voit qu'anciennement, au lieu de *Frère Lubin,* on disait *Frère Louvel*, de lupillus, autre diminutif de *lupus.* Ma définition de *Frère Lubin* s'accorde avec le portrait que fait de lui Marot dans sa ballade » (²). Le vieil et aventureux étymologiste n'établit rien de précis avec son rapprochement de Lubin et de Louvel. Il ne nous prouve pas péremptoirement que Frère Lubin

---

(¹) Rabelais l'emploie aussi sous la forme latinisée de Frater Lubinus.

(²) *Dictionnaire étymologique.* Voir aussi Scheler et Littré.

avait, dès le Moyen Age, le sens que Marot lui donne. Un philologue d'aujourd'hui, H. Fritsche, fait aussi remonter Frère Lubin à cette même époque, mais sans le montrer d'une manière plus scientifique. Il relève l'emploi de *Lubin* (désignant un veneur) dans un *Miracle de Notre-Dame* du XIVe siècle (du roy Thierry et de sa femme Osanne), — la présence du terme *Lubine* (femme sotte), dans la *Farce de Maistre Mimin,* — et, de plus, dans la Sottie : *Les sots nouveaux farcez couvez,* etc... Il dit aussi qu'au nom de Lubin le sens de sot, imbécile, homme de condition inférieure s'est toujours attaché, et il conclut que ce même nom a été donné par les Huguenots aux moines mendiants, lesquels étaient réputés pour leur ignorance (1). M. Henry Guy estime que Marot, pour sa ballade, a dû songer à Faux-Semblant du *Roman de la Rose* (2). M. Lazare Sainéan voit le prototype du Lubin de la même ballade dans le Frère Louvel de la même œuvre, et il est d'avis que le nom du moine ignorant existe au XIIIe siècle, époque où Gautier de Coincy l'applique déjà à un dévot dans les *Miracles de la Sainte Vierge* :

Veez là saint Lubin de Covrele
Qui fait vertuz à sa chapele (v. 644-645) (3).

Pour notre part, nous voudrions d'autres preuves établissant cette filiation entre Frère Lubin, saint Lubin et Frère Louvel. Jusqu'à plus ample informé, il convient de se tenir sur la réserve. D'ailleurs, la seule constatation essentielle à faire en ce qui nous concerne, c'est que, vraisemblablement, Marot est l'homme qui a fait entrer dans la langue littéraire avec une acception précise (Frère Lubin) un mot qui déjà circulait entaché d'un certain ridicule.

---

(1) *Molière-Studien,* p. 145. — Voir aussi E. Picot, *Recueil général des Sotties,* II, p. 177.

(2) *Les sources du poète Clément Marot.* Foix, Gadrat aîné, 1890, in-8°, pp. 24-25.

(3) *La langue de Rabelais,* I, p. 423.

Madame Lippée. — Signalée parmi les noms propres descriptifs par M. Nyrop comme appartenant « à l'ancienne littérature », avec renvoi à Mathurin Régnier (1) :

> Or entre tous ceux-là qui se mirent à table,
> Il n'en estoit pas un qui ne fust rémarquable
> Et qui, sans esplucher, n'avalast l'Eperlan
> L'un, en titre d'office, exerçoit un berlan,
> L'autre estoit des suivans de Madame Lippée.
> (Satire X.)

Le mot *Lippée* (ou *parasite*) est-il un mot populaire devenu littéraire chez le poète ? Ou bien celui-ci en est-il l'inventeur ? *Lippée* se rencontre depuis le Moyen Age. Voilà tout ce que nous pouvons en dire.

Dame Picorée. — Également une expression mentionnée par M. Nyrop, avec la note : « Connue par La Noue et Noël du Fail ; c'était la personne qui faisait tant de cadeaux aux soldats fripons du XVIe siècle » (2). On trouve l'exemple de La Noue chez Littré.

Noël du Fail a écrit de son côté : « Le maraut se laissa aller, et bien instruit et accoustré de bons habillemens que la Damoiselle Picorée avoit fait et filé » (c'est-à-dire des vêtements volés) (3). Le nom propre littéraire ici employé est tiré de l'expression *aller à la picorée* que Ménage définit : « Aller à la petite guerre, enlever sur les ennemis des bœufs, des vaches, des chevaux, des moutons ; ce que les soldats appellent *courre la vache* ». Il ajoute : « Pasquier, *Recherches de la France* VIII, 3, parle de ce mot comme d'un mot introduit de son tems dans notre Langue » (4).

---

(1) *Grammaire,* IV, p. 405. Voir aussi La Curne de Sainte Palaye et Littré.

(2) *Grammaire,* pp. 405-406. Voir en outre La Curne et Littré, ainsi que Fournier *Variétés historiques et littéraires,* VIII, p. 283.

(3) J. Assézat, *Œuvres facétieuses de Noël Du Fail* (Bibl. Elzévirienne), 1874, II. p. 92.

(4) *Dictionnaire étymologique,* s. v. Picorée.



Gribouille. — Un type de naïveté. On dit : « Fin comme Gribouille qui se jette à l'eau par crainte de la pluie ou de peur de se mouiller », et cela signifie que des gens courent au mal qu'ils veulent éviter. On ne connaît guère de lui que ce trait. M. Guéchot, qui le range dans sa galerie de types populaires, écrit à son sujet : « Le créateur de Gribouille n'est pas connu ; ce type est, selon toute probabilité, d'origine populaire » (1). On ne cite, en effet, aucune œuvre littéraire qui l'aurait imaginé. Il est ainsi mentionné dans le *Sermon des Foulx* de 1548 :

Toute femme filant quenouille
Est plus sotte que n'est Gribouille (2).

Il figure dans une collection de gravures antérieures à 1663, en compagnie d'autres types populaires d'alors, comme Jodelet (3). La littérature lui a fait un sort ; elle a exploité son nom et sa personne, ainsi que l'attestent des œuvres telles que : *Les finesses de Gribouille* (16 août 1834), « extravagance » en trois actes et six tableaux de Rochefort et Dumanoir ; *Histoire du véritable Gribouille* (1851), roman de George Sand ; *Cadet Roussel, Dumollet, Gribouille et Cie* (15 juin 1853), « bambochade » en trois actes de Clairville et Jules Cordier ; *Gribouille* (6 janvier 1857), pantomime en trois tableaux de Perraud, avec musique de Jules Bovery ; *La Sœur de Gribouille* (1886), roman de la Comtesse de Ségur ; *La Sœur de Gribouille,* comédie en cinq actes et un prologue, d'André de Chatellus...

Lustucru. — Il est surtout connu par la chanson populaire de la Mère Michel « qui a perdu son chat ». Aussi Littré le définit-il : « Personnage de fantaisie qu'on met volontiers en regard de la Mère Michel ». Mais ce nom a reçu d'autres genres d'expansion. Il a valeur de sobriquet. Il désigne un pauvre

---

(1) *Types populaires*, p. 113.

(2) *Ancien Théâtre français*, II, p. 218.

(3) Émile Roy, *La Vie et les Œuvres de Charles Sorel*, 1891, in-8°, pp. 216-217.

diable, un homme ridicule, un imbécile, un niais; il est l'équivalent de Croquemitaine, de celui qui fait peur aux petits (voyez-le tel, par exemple, dans la chanson de Théodore Botrel : *Le Grand Lustucru*); il s'applique, dans le pays wallon, à un enfant remuant, tapageur (1).

Anciennement, il a possédé un sens beaucoup plus curieux, le sens que Tallemant des Réaux expose dans ses *Historiettes* : « Quelque folâtre s'avisa de faire un almanach, où il y avoit une espèce de forgeron, grotesquement habillé, qui tenoit une femme avec des tenailles et la redressoit avec son marteau. Son nom étoit *L'eusses-tu-cru* et sa qualité *médecin céphalique*, voulant dire que c'étoit une chose qu'on ne croyoit pas qui pût jamais arriver que de redresser la tête d'une femme » (2). L'imagerie populaire s'est emparée du type et lui a fait une vogue (3). Mais elle l'a aussi représenté sous un aspect désavantageux, c'est-à-dire étant massacré par les femmes. Sa popularité, dans les deux formes, a été considérable. Tout un cycle plaisant lui a été consacré au XVIIe siècle, un cycle composé de chansons, de satires et de caricatures (4). Le théâtre l'a utilisé à plusieurs reprises, à l'époque de Tallemant des Réaux. Voici, par exemple, Somaize, qui, dans la comédie des *Véritables Précieuses* (1660) dirigée contre Molière, charge le poète Picotin de réciter des vers de sa tragédie : *La mort de Lus-tu-cru, lapidé par les femmes*. Un autre personnage, Artémise, fait remarquer que « le sujet est bien du temps ».

---

(1) LITTRÉ; LORÉDAN LARCHEY, *Dictionnaire historique d'argot*, 8e édition. Paris, E. Dentu, 1880.

(2) X, pp. 203-204.

(3) Je l'ai vu dans une image d'Épinal en Lustucru redresseur de têtes (les costumes sont du Directoire), avec la légende explicative : *L'incomparable et fameux Lustucru forgeron de Cithère forge les têtes des femmes et filles à méchantes langues et Lustucru son fils les polis* [sic] *à merveille.*

(4) CHAMPFLEURY, *Imagerie populaire*, pp. 251-255; CH.-L. LIVET, *Dictionnaire des précieuses de Somaize*, II, pp. 31-33; FOURNIER, *Variétés historiques et littéraires*, IX, pp. 79-84; *Le Moliériste*, 1881, pp. 152-153 (L. Moland), pp. 182-184 (Ch. Revillout), 1882, pp. 111-116 (Ch.-L. Livet)

Il est bien du temps, car, autre exemple, il reparaît dans l'*Ombre de Lustucru apparue aux Précieuses, avec l'histoire de dame Lustucrue sa femme qui raccommode les testes des femmes*. Le cycle ne s'en tient pas là, mais peut-être ne mérite-t-il pas les honneurs d'un plus long exposé. Notons toutefois ce signe curieux de la vogue du nom en ce même XVII[e] siècle. Loret, dans sa *Muse historique*, donne une lettre du 31 janvier 1660, divisée en couplets, lesquels se terminent tous par *l'eusses-tu cru?* Le mot n'est pourtant pas très précis à cette époque. Nous lisons dans le *Virgile travesti* :

Cydon eût eu même piqûre
Si, par une heureuse aventure,
Il n'eût été bien secouru
Par les sept fils d'un lustucru
Nommé Phorcus, de bon parage.

Ce mot de lustucru, ainsi que le remarque un commentateur, avait « une signification un peu vague; il s'employait tantôt pour *un quidam, n'importe qui*, tantôt pour désigner un sot, un niais » (1).

La plaisanterie sur l'art de soumettre les femmes a cependant persisté et nous la revoyons, par exemple, dans la comédie *Lubin ou le Sot vengé* (1651) de Raymond Poisson, où M. Ragot raconte à Lubin qu'il a trouvé aux Antipodes une racine qui, placée sur l'échine d'une femme, la rend plus douce qu'un mouton.

LUBIN.

Peste! l'admirable racine!
D'où peut venir son origine?

M. RAGOT.

Du pied d'un arbre que j'ai vu
Qu'avait planté Lusse-tu-cru
A ce qu'on dit, et puis fit Gilles (scène VII) (2).

---

(1) Le commentateur est VICTOR FOURNEL, dans son édition du *Virgile travesti*, p. 352.

(2) Œuvres de Raymond Poisson, 1743, I, p. 26.

Le théâtre, à partir du XVIII[e] siècle, a fait d'autres succès au personnage de Lustucru, notamment dans : Abbé Pellegrin, *Arlequin Lustucru, grand Turc et Télémaque*, pièce en trois actes, toute en vaudevilles, Foire Saint-Germain, 1715; Nicolas-Médard Audinot et Montorcier, *Lustucru*, comédie-épisode en un acte, 1773; J.-E.-V. Arago et Jaime Père, *Le Cabaret de Lustucru*, vaudeville en un acte, 1838.

Mais revenons à notre point de départ, à la création du nom et du type. Il s'agirait de savoir si le personnage de Lustucru a pour origine première un livre ou s'il n'a point passé en littérature après que le peuple eut imaginé l'expression plaisante : *L'eusses-tu cru?* Nous pensons, avec Lorédan Larchey, que « ce nom déjà ancien semble faire allusion à une interrogation naïvement ébahie », l'interrogation que l'on entend dans une parodie d'autrefois :

> Mignonne, qui l'eût dit? Arlequin, l'euss' tu cru?
> Qu'il mourût, le pauvre homme, aussitôt qu'il eût bu.

Littré rappelle toutefois, d'après l'*Histoire du Théâtre français* (1), que Lustucru était le nom d'un acteur comique, mais il ajoute : « Il est possible pourtant que *Lustucru* ne soit pas autre chose que *l'eusses-tu cru?* phrase traditionnelle du niais de théâtre qui dit à sa nouvelle épouse : l'eusses-tu cru? » Cela ne nous paraît pas douteux. En tout cas, le mot, quelle qu'en soit la source, a formé un nom propre, et ce nom propre désigne, dans l'esprit de ceux qui l'emploient, un personnage symbolisant un pauvre diable, un niais, un enfant turbulent, un *quidam*. A notre avis, dans le *Lustucru médecin céphalique de femmes*, on doit reconnaître tout simplement ce nom populaire qui aura été utilisé par des littérateurs comiques.

La Mère Michel. — La cite-t-on en une appellation symbolique? On dit familièrement d'une femme à qui est arrivée

(1) VIII, p. 323.

l'aventure de la commère de la célèbre chanson : *C'est la Mère Michel*. La désignation s'applique aussi à une femme d'un certain âge, et particulièrement à une femme du peuple. Dans une pièce du Théâtre Guignol, intitulée *Guignol et la Cabaretière*, nous voyons celle-ci porter le nom de *Mère Michel* (1).

La Mère Michel, la commère au chat, possède son cycle littéraire. Quelques preuves : Dupeuty et Cormon, *Les Cuisines populaires*, vaudeville populaire en trois actes et six tableaux (Variétés, 15 mai 1843 : La Mère Michel est une concierge parisienne à qui l'on a pris son chat Gariga; au cours de la pièce, l'orchestre joue l'air *C'est la mèr' Michel qu'a perdu son chat*); — Ch. Rouvenat de la Rounat, dit Aimé Lostain, et Montjoie, *Le Chat de la Mère Michel*, vaudeville en un acte (Délassements, 23 février 1847) (2); — Maurice Bourelly, *Le Chat de la Mère Michel*, folie-vaudeville en un acte (Théâtre du Gymnase, à Marseille, 30 mars 1851) (3); — Émile de la Bédollière, *Histoire de la Mère Michel et de son Chat* (Nouveau Magasin des Enfants, Hetzel, 1846); — M. Berthou, *Le Chat et la Mère Michel*, saynète enfantine en un acte avec chants; — *La Mère Michel à l'Exposition* (album pour les enfants)... Il ne manque pas, on le sait, d'autres saynètes enfantines ni d'autres histoires enfantines (ou pour enfants) qui ont conté les déboires de la Mère Michel. Le type a rencontré particulière fortune chez les petits. Auprès des grands, il vit plutôt par son nom, car cette appellation a quelque chose de symbolique ou d'idéologique, mais nous ne saurions dire si elle émane d'un texte écrit ou si elle a pris naissance dans le parler commun.

La Mère l'Oie. — Ce nom propre est-il en même temps un nom générique? Est-il l'équivalent de vieille conteuse ou radoteuse? L'expression de *conte de ma mère l'oie* s'applique

(1) Fernand Bessier, *Théâtre de Guignol*. Paris, Librairie théâtrale.

(2) Goizet-Burtal, p. 471. Non imprimé.

(3) Ibidem, p. 471.

souvent à un discours en l'air, à un radotage, à un récit invraisemblable ou absurde. Le type qu'elle évoque a pénétré dans la littérature française avec Charles Perrault, avec l'auteur fameux des *Contes de ma mère l'Oye* (1697), mais le terme *mère l'oie* est antérieur à cette œuvre. On a cherché vainement à l'expliquer [1]. Son premier emploi paraît bien remonter au vocabulaire populaire. Le type est également à reprises : Lambert et Eugène *** [Eugène Grangé], *Ma Mère l'Oie ou Arlequin et l'Œuf d'or*, pantomime en douze tableaux et un prologue (Funambules, 1830); H. et T. Cogniard, *La Biche au Bois ou le Royaume des Fées*, vaudeville-féerie en quatre actes et seize tableaux (29 mars 1845 : la Mère l'Oie, représentée devant un rouet, chante à des paysannes groupées autour d'elle la chanson-ballade de la biche au bois)...

*
* *

On le voit, les noms populaires : *Le Bonhomme Misère, Frère Lubin, Madame Lippée, Dame Picorée, Gribouille, Lustucru, la Mère Michel, la Mère l'Oie* évoquent devant nous des figures, des portraits d'un relief plus ou moins marqué. Ces figures, ces portraits vivent à nos yeux d'une certaine vie artistique, mais il est rarement possible de dire quand cette vie a commencé ou si elle a précédé l'entrée de leurs noms dans le vocabulaire populaire.

Plusieurs de ces appellatifs comiques font penser à la classe si nombreuse des noms descriptifs et des sobriquets dont le peuple use volontiers lorsqu'il cherche à donner à son langage « un tour animé, vif et dramatique » [2]. Ce sont des noms dont l'étymologie est d'ordinaire très transparente, qui possèdent une valeur plus ou moins picturale et qui joignent souvent à ces particularités une qualité musicale ou une sonorité onomato-

---

(1) Cf. THEODOR PLETSCHER, *Die Märchen Charles Perrault's. Eine literarhistorische und literatur vergleichende Studie.* Berlin, Mayer et Müller, 1906.

(2) NYROP, *Grammaire,* IV, p. 405.

péique. Ils constituent des définitions d'idées, de caractères, de mœurs ; ils connaissent l'emploi symbolique, car ils sont mentionnés couramment et proverbialement dans la vie et dans les livres. De tout temps, des expressions de ce genre ont existé. Par la raison qu'elles sont *parlantes*, la littérature en a exploité beaucoup; elle s'en est fréquemment servie pour désigner les héros de ses chansons, de ses contes à rire, de son théâtre plaisant, de ses œuvres pour enfants (1).

La question des noms descriptifs, sur laquelle nous aurons à revenir, offre une ample et curieuse matière à des recherches dans le domaine d'études qui pourrait s'appeler l'entre-deux de la littérature et de la linguistique. Voyez un appellatif comme *Monsieur Vautour*, qui nous sert aujourd'hui à désigner le propriétaire inhumain, sans cœur ou sans entrailles envers son locataire. Il existe un vaudeville de Désaugiers, Tournai et Georges Duval, *Monsieur Vautour ou le Propriétaire sous le scellé* (13 juin 1805). On a fait remonter à cette œuvre l'origine du sens qu'un locataire mécontent prête à ce mot. Il est pourtant probable que le vocabulaire imagé des gens mal logés et redoutant le retour du terme n'a pas attendu la pièce du début du XIXe siècle pour s'enrichir de ce terme expressif (2). Mais, vraisemblablement, la dite comédie a contribué à la vogue de cette désignation allusionnelle. Remarquons toutefois que le Monsieur Vautour de Désaugiers et de ses deux amis n'est pas l'oiseau de proie

(1) Voir, pour ce vocabulaire populaire, les indications réunies par NYROP, *Observations sur quelques vers de la farce de maître Pierre Patelin* : OVERSIGT OVER DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKABS FORHANDLINGER, 1900. (BULL. ACAD. ROY. DES SCIENCES ET LETTRES DE DANEMARK). Copenhague, 1900-1901, pp. 332-334. Le même, *Grammaire*, IV, pp. 405-406.

(2) On lit dans les *Contes d'Eutrapel*, en 1585 déjà : « Vautours que signifient-ils autres que les avaricieux qui, comme ces animaux, sont aspres et désordonnément actifs à posséder les biens de ce monde ». Jules Janin disait pourtant : « Bien avant que Balzac eût fait surgir son monstre Gobseck, Georges Duval (1762-1853) avait inventé M. Vautour. C'est à lui que l'on doit le proverbe : « Quand on ne peut payer son terme, il faut avoir une maison à soi ». Lintilhac a pensé de même : « *M. Vautour ou le Propriétaire sous le scellé*, dont le héros, type du propriétaire formidable aux bohèmes, restera proverbial ». (*Histoire générale du Théâtre en France*, V, p. 321).

que le nom évoque à l'heure actuelle. C'est un personnage de vaudeville et qui même finit par faire rire son locataire.

Le même Désaugiers a composé, en collaboration avec Gentil, un vaudeville : *Monsieur Sans-Gêne ou l'Ami de collège* (1816), ou l'histoire d'un Monsieur Sans-Gêne qui se conduit d'une manière tout à fait conforme aux données de son nom dans la maison de son ami Dumont. Une autre pièce comique de 1817 traite le même thème, mais élargi : *La Famille des Sans-Gêne ou les Amis du Château*, de Decour et H.-E. Maréchalle. Evidemment on a dû, bien avant 1816, dire de quelqu'un qui ne se gênait pour personne : c'est un Monsieur Sans-Gêne. Mais la littérature n'est-elle pas intervenue pour répandre l'appellation ? On le croirait volontiers, bien que les héros de Désaugiers, Gentil, Decour et Maréchalle ne soient pas des figures littéraires réalisées en des exemplaires ou des types individuels et déterminés. Nous n'avons guère là qu'un mot formé par le peuple et dont les gens de lettres se servent à l'occasion.

*
* *

Le problème qui vient d'être soulevé se pose également pour certains prénoms qui ont reçu un sens péjoratif. Ce sens est-il dû à la littérature ou à la vie? En d'autres termes, sommes-nous dans la vie ou bien dans les livres lorsque, par exemple, nous parlons d'un Nicodème, d'un Nicaise, deux noms devenus synonymes de niaiserie ou d'imbécillité? Le sont-ils devenus par la littérature, c'est-à-dire par des œuvres que l'on pourrait citer et qui leur donnent ce sens ? Ou bien l'étaient-ils déjà, avaient-ils déjà ce sens. antérieurement à la littérature ? En revanche, la chose est claire pour des noms comme ceux d'Alceste, de Célimène et d'Harpagon, qui signifient misanthropie, coquetterie et avarice. C'est bien Molière, le littérateur Molière, qui a fait de ces trois noms les équivalents de ces trois idées.

La chose est également claire pour Figaro de Beaumarchais. Le point de départ du sens spécial attaché à ce nom existe bien

dans les œuvres littéraires dites *Le Barbier de Séville* de 1775 et *Le Mariage de Figaro* de 1784.

Justifions l'intérêt du problème par l'examen des deux prénoms pris pour exemple : Nicodème et Nicaise.

Nicodème. — Il semble que la fâcheuse réputation faite à ce nom provienne du rôle tenu par le Juif désigné de la sorte dans l'Évangile selon saint Jean, mais on n'est peut-être pas en droit d'affirmer qu'elle s'est constituée dès la diffusion des Livres Saints dans le monde chrétien. Le texte évangélique rapporte que Nicodème, un des principaux d'entre les Juifs et qui appartenait à l'école pharisienne, alla de nuit trouver Jésus et lui adressa ces mots : « Nous savons que c'est de la part de Dieu que vous êtes venu comme maître; car nul ne peut faire les miracles que vous faites, si Dieu n'est pas avec lui ». Jésus lui répondit : « En vérité, en vérité, je vous le dis, nul, s'il ne naît de nouveau, ne peut voir le royaume de Dieu ». Nicodème répliqua : « Comment un homme déjà vieux peut-il naître? Peut-il rentrer dans le sein de sa mère, et naître de nouveau » ? Le Sauveur, ayant vainement essayé de lui expliquer le sens de ses paroles, finit par lui dire : Vous êtes maître en Israël, et vous ignorez ces choses » (1).

Ménage, au XVIIe siècle, écrivait à propos du sens péjoratif qui serait sorti de ce texte : « *Nicodème.* Nom de ce magistrat pharisien qui eut de nuit avec le Sauveur l'entretien rapporté par saint Jean, chapitre III. Ce nom, qui en grec n'a rien que de relevé, n'offre en français qu'une idée fort basse » (2). De

(1) Évangile selon saint Jean, III; voir aussi pour son attachement à Jésus : VII, 50, 51, XIX, 38-42.

(2) *Dictionnaire étymologique.* Dans les *Noei Borguignon* de Gui Barôzai, ces paroles sont reproduites, et l'ouvrage ajoute au sujet du nom qui n'offre en français qu'une idée fort basse : « Il en est de même de Nicaise et de Nicolas. On regarde ces trois noms comme une extension du mot *nice* et cela dans notre imagination gâtée fait un fort mauvais effet. On sait quel est le rolle de l'Avocat Nicodème dans le *Roman Bourgeois* de Furetière. L'apprenti marchant Nicaise est connu par les contes de La Fontaine. Et pour ce qui est de Nicolas, il n'y a qu'à lire cet endroit du



son côté, Santeuil disait, en ce même XVII[e] siècle, mais sur un ton plus vif : « Je ne puis souffrir qu'on traite de Nicodème un homme simple, un homme dont on ne fait point de cas. Nicodème fut un homme de qualité, contemporain de Jésus-Christ, qui se sacrifia pour la religion » (1).

Nous venons de faire observer qu'il est pas permis de prétendre, sans plus, que le nom biblique a été frappé de défaveur dès une époque très lointaine. L'auteur du *Dictionnaire étymologique des Proverbes* conjecture sur l'âge possible de l'évolution de ce nom dans le sens péjoratif : « Le récit de l'Évangéliste a été développé dans une scène du *Mystère de la Passion*, où Nicodème, avant de se faire chrétien, agit et parle comme un imbécile, et c'est principalement pour cela que son nom a été voué à un ridicule proverbial. On sait que Hauteroche a donné ce nom à un personnage de niais de sa comédie du *Deuil*. On sait aussi quel rôle Furetière a fait jouer à un avocat du même nom dans son *Roman Bourgeois* » (2). De ces trois assertions, la première et la dernière ne me paraissent pas acceptables. Dans le *Mystère de la Passion* (3), Nicodème est représenté sous les traits que lui prête le récit de l'Évangéliste, sans qu'il y ait de la part de l'auteur du XV[e] siècle une intention visible de le ridiculiser. Si Nicodème est ridicule (et le rôle n'a rien d'explicitement marqué à cet égard), il ne l'est que dans la mesure où l'indiquent les lignes précitées de la relation de saint Jean. Quant au roman de Furetière (de 1666), nous n'estimons pas qu'il attache une idée basse au nom qu'il confère à l'avocat susdit. Reste la pièce de Hauteroche, *Le Deuil* (un acte en vers,

---

Pédant joué où Mathieu Gareau, parlant du frère de son maître, dit que *c'étoit un bon Nicolas qui s'en allet tout devant ly hurlu brelu.* » Voir aussi le *Dictionnaire* de Lacurne de Sainte Palaye, s. v. Nicodème, et P.-M. Quitard, *Dictionnaire étymologique des proverbes,* p. 554.

(1) *Santoliana*. Paris, 1714, in-12, p. 65.

(2) *Ibidem.*

(3) *Le Mystère de la Passion,* d'Arnoul Greban, publié par G. Paris et G. Raynaud. Paris, F. Vieweg, 1878, in-4°, pp. 150-151 (deuxième journée, vers 11432 et suiv.).

24 novembre 1672) : on y trouve en effet un domestique de ferme qui porte ce nom et qui est un naïf [1]. L'idée de naïveté se rencontre ailleurs dans le même siècle. Richer écrit dans l'*Ovide bouffon* (1662) :

Ainsi ce pauvre Nicodème,
Fuyant le jour, se fuyst luy-mesme [2].

Regnard fait dire à un personnage des *Filles errantes* (1690) : « Voilà un vrai *niquedouille*. C'est un Nicodème qui n'a pas le sens commun » (I, 10) [3]. Le théâtre de Gherardi renferme un emploi du même genre : un Nicodème [4]. Les *Mémoires* de Saint-Simon également : « L'herbe croissait à l'archevêché, il n'y paraissait que quelques nicodèmes » [5]. Toutefois, à cette époque, le discrédit du nom n'est pas absolu, car Boursault, dans les *Mots à la mode* (19 août 1694), met en scène un jardinier ainsi appelé et qui représente plutôt un homme d'un grand bon sens. Un témoignage du même ordre nous paraît

---

(1) Le sens doit être railleur dans la mazarinade intitulée : *La Perle des triolets, ou l'Antiquite renouvelée, avec les noms et surnoms des plus généreux frondeurs de la ville et faubourgs de Paris.* Paris, François Noël, 1650, 8 pages. Je ne la connais que par la mention qui en est faite par C. Moreau, *Bibliographie des Mazarinades*, II, p. 342, nº 2747, et par le commentaire que cet éditeur y joint : « Fort mauvais vers, qui pour tous beaux noms nous livrent ceux de Joli Cœur, de Saint Nicolas, de Nicodème, etc. » (La pièce est rare). — Est-ce parce que le nom de Nicodème était ridicule qu'un chef de farce le portait au début du XVIIe siècle? (Voir Rigal, *Théâtre français avant la période classique*, p. 329.) Nous l'ignorons.

(2) *L'Ovide bouffon ou les « Métamorphoses » travesties en vers burlesques.* Paris, Est. Loyson, 1662, in-12, p. 172.

(3) Voir Brunot, *Hist. Lang. Franç.*, IV, 1re part., p. 490.

(4) III, p. 13.

(5) XII, 229 (voir *H D T*). — Dans l'*École des Amours grivois*, opéra-comique-ballet en un acte par Favart, La Garde et Le Sueur (Saint-Laurent; imprimé à Paris, Prault, 1744), une niaise dit à un niais : « Approche donc, Nicodème » (sc. 17). — Dans une œuvre d'Autreau, on lit ces vers :

Baise-moi donc, me disait Blaise.
Nenni ! nenni ! je ne suis pas si niaise;
Ma mère me le défend bien.
Mais voyez ce grand Nicodème ! ...

être fourni par les *Adieux de Nicodème, solliciteur en cour de Rome pour Madame Guyon à son complice Bonnefoy, et le retour de son voyage à Rome* (1699). Nous ne sommes plus au théâtre, mais dans le monde de la théologie. Ce sont « deux dialogues, assez plaisants et assez vulgaires entre Nicodème et Bonnefoy. Le premier est un quiétiste supposé en réalité un critique moqueur de la doctrine nouvelle : il expose avec malice la théorie du pur amour d'abandon » (1).

Le même Nicodème se représentera dans la littérature postérieure, nous voulons dire un Nicodème qu'on ne plaisante pas, mais la défaveur sera plutôt la règle : il prêtera surtout à rire et assez souvent comme domestique. Quelques exemple encore : c'est un vieux ridicule chez Charles-Joseph Guillemain, *Le Faux Talisman ou Rira bien qui rira le dernier* (proverbe dramatique, en prose, 1782) ; c'est un galant niais dans la *Fin du Jour*, opéra-vaudeville en un acte de J. Rouhier-Deschamps, musique de Deshayes (Théâtre de la Cité, août 1793) (2) ; c'est un domestique à la Jocrisse dans *Bijou ou l'Enfant de Paris* de Guilbert de Pixérécourt, Brazier et Duvert (féerie en quatre actes, mêlée de vaudevilles, 31 janvier 1838) (3).

De cet ensemble d'observations critiques, il semblerait résulter que la défaveur qui s'est jetée sur l'appellatif de Nicodème a pris sa source dans les livres. Pourtant, nous nous sommes demandé, en commençant, si le facteur de déchéance ne serait pas encore une fois l'être collectif, mystérieux et indéfinissable ou indéfini qu'on appelle le peuple. En ce cas, il s'agirait d'un phénomène

---

(1) 44 pages in-12. L'œuvre ne m'est connue que par les indications d'Émile Bourgeois et Louis André, *Les sources de l'Histoire de France au XVIIe siècle* (1610-1715). Paris, A. Picard, 1924, in-8o, no 3203.

(2) Non imprimé. L.-H. LECOMTE, *Histoires des Théâtres de Paris. Cité,* p. 39.

(3) Dans les *Jeux innocents,* pantomime en un acte, par Charles Bridoult et Paul Legrand, musique de Lindheim (Folies-Nouvelles, 25 décembre 1856), il y a un Nicodème, mais je ne sais s'il est plaisant ou non. LECOMTE, *Les Folies-Nouvelles,* p. 90, signale la pièce avec la seule indication : « non éditée et sans compte rendu ».



linguistique, et non pas littéraire, mais qui remonterait très probablement à l'interprétation, dans un esprit malveillant, d'un texte écrit, l'Evangile. L'hypothèse est certes plausible. Elle n'écarterait pas la possibilité d'une influence venue du mot *nigaud*. On a supposé, en effet, que ce dernier mot, par sa forme extérieure, aurait fait dévier *Nicodème* dans sa propre direction ou lui aurait fait prendre une acception dénigrante, de même que *niais* aurait exercé, par son tour phonétique, une action sémantique analogue sur le prénom de *Nicaise* (1).

Nicaise. — Ce prénom a-t-il tiré sa signification ridicule de la littérature ou de la vie? Encore une fois, *chi lo sa*? Une chose assurée est que cette signification se trouve représentée dans les lettres par un nombre d'œuvres, difficilement déterminable, mais indiscutablement considérable. La Fontaine dit dans son conte de Nicaise :

Un apprenti marchand était
Qu'avec droit Nicaise on nommait,
Garçon très neuf hors sa boutique
Et quelque peu d'arithmétique;
Garçon novice dans les tours
Qui se pratiquent en amours...
(Livre III, conte VII) (2).

Il fait dire à une femme dans les *Rieurs du Beau-Richard* :

Monsieur, pour qui me prenez-vous ?
Voyez un peu frère Nicaise (3).

L'écrivain classique s'inspire évidemment de la tradition, et c'est elle que suivent également tels autres auteurs qui mettent

---

(1) Voir le *Dictionnaire* de LITTRÉ; NYROP, *Bulletin*, p. 342 (cité plus haut, p. 247).

(2) Ce conte a inspiré *Nicaise*, opéra-comique en un acte, prose et vaudevilles, de Vadé (Foire Saint-Germain, 7 février 1756); remis avec des ariettes par Framery, musique de Bombini, au Théâtre-Italien, 1767; retouché par Léger (1794); arrangé avec des airs nouveaux par Armand Gouffé (21 juin 1796, Théâtre de la Cité).

(3) Édit. des *Grands Écrivains de la France*, VII, p. 136. Note de l'éditeur : « Nicaise, le sot, le niais, ou, plutôt ici, faisant le niais. »



à la scène le sot, le niais qu'on dénomme Nicaise : Fuzelier, *Pierrot Pierrette* (opéra-comique, 22 février 1725); Valois d'Orville et Dubois, *Les Souhaits pour le Roy* (comédie, 30 août 1745); *Nicaise*, parodie des Nouveaux Menuets de la Comédie-Italienne, par Soret; *L'In-promptu du Cœur* (opéra-comique, 8 février 1757); Parisau, *La Soirée d'Été* (opéra-comique, 5 février 1781); De Piis et Barré, *Les Amours d'Été* (divertissement en un acte et en vaudevilles, 20 septembre 1781); Léger, *Nicaise Peintre* (opéra-comique, 26 février 1793); Henrion et A[d] R***, *Les Épreuves* (comédie, 15 avril 1801); Ernest de Clonard, *Nicaise tout seul, ou pas si bête* (monologue bouffon, dit par un Nicaise qui finit par avoir de l'esprit, 13 juillet 1802); Eugène Scribe et Henry Dupin, *Le Nouveau Nicaise* (comédie-vaudeville, 15 octobre 1818); Bayard et Dumanoir, *Nicaise à Paris* (vaudeville, 6 juin 1844; ici, Nicaise Berlinguet se déniaise à Paris)... L'énumération pourrait continuer... — Depuis quand le nom est-il risible? Nous l'ignorons. Il ne l'est pas *in se*, pas plus que celui de Nicodème. Voici, entre autres, un emploi qui le montre. Dans la dernière des *Cent Nouvelles nouvelles* (1462), intitulée *Le Sage Nicaise ou l'Amant vertueux*, on « représente en la personne de ce jeune homme un grand clerc qui n'avait pas moins d'esprit que de prudence et de vertu, et qui n'était certainement rien moins qu'un sot ». Ainsi le définit Ménage, et il a raison.

Pour les prénoms de Nicaise et de Nicodème, nous n'aboutissons qu'à des hypothèses. Quand bien même leur sens défavorable aurait commencé dans le parler populaire, c'est-à-dire dans la vie, on peut affirmer que les livres, qui sont ensuite intervenus, ont contribué à renforcer ce sens. Ils ont joué en l'occurrence, comme dans beaucoup d'autres circonstances similaires, le rôle du pouvoir exécutif qui parachève l'acte commencé par la foule. La même influence livresque a dû se produire dans la diffusion de mots qui ne sont ni des vocables descriptifs, ni des prénoms : Fauvel, Jocrisse, Triboulet. Le cas de Fauvel est

connu. Celui de Jocrisse sera discuté plus tard [1], mais nous pouvons dès maintenant dire en quoi il consiste.

Jocrisse est synonyme d'imbécile. Il avait déjà reçu cette acception péjorative au XVIe siècle, ou, pour mieux dire, peut-être avait-il été, dès le jour de sa création, pourvu d'un sens défavorable et, peut-être aussi, ce jour remontait-il au moyen âge. Quoi qu'il en soit, au XVIIIe siècle, un grand succès de théâtre « relance » le nom plaisant de Jocrisse, qui jusqu'alors avait maintes fois servi pour désigner un niais en général. En 1792, Dorvigny remporte un véritable triomphe dramatique avec sa pièce : *Le Désespoir de Jocrisse.* Il exploite la vogue de son type, il le fait repasser dans d'autres comédies, et des imitateurs adroits se taillent une gloire éphémère dans le « sujet » à la mode. Un cycle se forme qui s'étend des dernières années du XVIIIe siècle jusqu'en pleine Restauration. Il se prolonge même jusqu'en plein XIXe siècle, car le personnage ou le « patron » tracé par Dorvigny est repris après 1850. D'autre part, en dehors de cette littérature spéciale qui constitue un vrai répertoire, le pitre quelconque dénommé Jocrisse a défrayé bien des productions dramatiques, bien des pages de contes ou de romans comiques.

Triboulet. — En entendant ou en appliquant le terme, que de gens d'aujourd'hui pensent au fou de Victor Hugo, le bouffon de François Ier, le père de Blanche du *Roi s'amuse* (1832) ! Mais ce personnage est historique. L'écrivain romantique s'est inspiré du fou authentique, du fou de cour des rois de France Louis XII et François Ier [2]. D'un autre côté, nous ne devons pas oublier que ce surnom est reste attaché traditionnellement aux fous

---

(1) Chap. II, 8e partie, IV.

(2) A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* Paris, Henri Plon, 1872, 2e édit., in-8°, pp. 598-600.



depuis le XVIe siècle. En outre, depuis cette même époque et jusqu'en 1832, le bouffon de François Ier a été le héros de diverses œuvres littéraires. Son portrait est dessiné par Jean Marot dans le *Voyage de Venise*, une relation rimée en 1509 et inserée dans la *Prinse du Chasteau de Peiresc* (1). Des vers lui sont également consacrés, à une date inconnue (mais ancienne) et par un auteur inconnu, sous le titre : *Lamentations et Complaintes de Triboulet, fol du Roy, qu'il fist contre la mort* (2). Bonaventure des Périers le fait figurer dans ses *Nouvelles Recréations et Joyeux Devis* (1558), par deux fois : dans la nouvelle II *Des trois folz Caillette, Triboulet et Polite*, dans la nouvelle XCVIII *De Triboulet, fol du roy François premier et de ses facetieux actes*. La *Sottie nouvelle a six personnages du Roy des Sotz* compte un personnage du nom de Triboulet (3).

L'amuseur en titre de François Ier fait en partie les frais d'une comédie de Dumersan : *Gargantua ou Rabelais en voyage* (un acte, couplets; 29 juin 1813). C'est de son descendant que nous entretient le *Fils de Triboulet*, pièce des frères H. et T. Cogniard et de Burat de Givigy (Palais-Royal, 1835). Dans l'intervalle, Hugo a fait son *Roi s'amuse*, où le bouffon de François Ier prend une physionomie qui l'attache définitivement aux lettres françaises.

Mais Triboulet sert aussi de nom commun. Le lexique populaire l'a classé dans sa liste de vocables dépréciatifs : « servir de Triboulet » signifie « servir de fou », « faire rire la compagnie ». Exemples : Noël du Fail, qui dit dans les *Contes d'Eutrapel* (XIX) : « Je vi un fol fanatic, un Triboulet de la Triboulière en

(1) *OEuvres*. Paris, 1723, in-12. — Voir *Anciennes poésies françaises*, XIII, p. 11.

(2) P.-L. Jacob, *Recueil de Farces, Soties et Moralités du XVe siècle*. Paris, Garnier, 1876, in-18, p. 11.

(3) E. Picot, *Recueil général des Sotties*, III, pp. 205-231. Le fou de l'histoire est cité par Nicole de la Chesnaye dans la *Condamnation de Bancquet*, du début du XVIe siècle; (voir Jacob, *Recueil de Farces*, p. 440); par Rabelais, *OEuvres*, édit., Lefranc, III, p. 321; par Guillaume Bouchet, *Les Serées* (XIVe, il parle d'un fou du roi qu'il appelle : *ce Triboulet*).

Triboulois »; — D'Assoucy, *Aventures burlesques* (1677) : L'auteur dit avoir retrouvé un cuistre qu'il avait vu autrefois au pays latin, « couru et harcelé de tous les Ecoliers qui le faisaient passer pour un fol sous le nom de Triboulet » (1): — Voltaire qui appelle Frère Triboulet un fantaisiste docteur de Sorbonne (2).

IV. — Il y a dans notre domaine d'études un entre-deux dont on ne saurait presque pas fixer les limites.

Nous l'avons déjà dit. A chaque instant, tandis qu'on parle et qu'on discute littérature, on glisse dans la linguistique. Evitons cependant de confondre avec les désignations de types populaires certains noms qui, appliqués à des personnages littéraires plus ou moins anciens, ont pris place, par suite de leur succès ou de quelque circonstance heureuse, dans le glossaire général de la langue, sans que la littérature les ait repris pour les exploiter et sans que le public, employant leurs noms, leur prête une *individualité*, une *personnalité* réelle. Tels sont peut-être *Galafre*, *Godiche* et *Saligaud*. — *Galafre* est, dans la littérature du Moyen Age, un nom de rois sarrasins et un nom de géant (3). Peut-être le *galaf* du wallon (signifiant gourmand, goinfre) en dérive-t-il. Le *godiche* du français a été rapproché du nom de l'émir Gaudise de *Huon de Bordeaux* (4).

---

(1) Édition E. Colombey. Paris, Delahays, 1858, in-12, p. 85.

(2) *Pièces relatives à Bélisaire.* Amsterdam, 1767, p. 9; Œuvres de Voltaire, L. Moland, 1877-1878, in-8°, XXVI, p. 169.

Dans la comédie *Le Parasite* (1654) de Tristan l'Hermite, le Capitan, pour produire de l'effet, appelle ses valets imaginaires : Bourguignon, Champagne, Le Picard, Le Basque, Cascaret, Las d'aller, Triboulet (I, 5). Le nom n'est pas autrement défini. Avait-il un sens dans l'esprit de l'auteur? — Voir encore Ph.-V. Leroux, *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial,* ... 1750, s. v. Triboulet.

(3) Langlois, *Table des noms propres... compris dans les chansons de geste;* Plattard, *L'Invention et la Composition dans l'OEuvre de Rabelais,* pp. 7 et 11; *OEuvres de Rabelais,* éd. Lefranc, III, p. 26.

(4) Counson, *Noms épiques,* p. 410.



Pareillement, le mot de *saligaud* a été mis en regard du nom de *Saligoz*, qui se rencontre dans les *Chansons de geste* [1]. Nous ne pouvons pas en tenir compte, non plus que de tous les noms d'emploi et d'allure populaire qui sont répandus dans les paroles plaisantes, les locutions proverbiales, les expressions facétieuses dont s'alimente la conversation ordinaire [2].

---

(1) A. Horning, *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur*, X, 2e part., 1888, p. 244.

(2) A consulter là-dessus les recueils, à la fois si instructifs et si amusants, d'Édouard Fournier, *L'esprit des autres, recueilli et annoté* par .... (Paris, E. Dentu, 1881); de Le Roux de Lincy, *Le Livre des Proverbes français;* de Ch. Nisard, *Histoire des Livres populaires.*

CHAPITRE II.

LES FORMES, LES MANIFESTATIONS ET LES INDICES OU LES SIGNES DE LA POPULARITÉ DES TYPES.

Si des personnages littéraires sont devenus populaires, c'est qu'ils vivent en nous et autour de nous, c'est qu'ils ont vécu jadis, c'est qu'ils ont été des vivants pour nos ancêtres. Mais comment vivent-ils ou bien ont-ils vécu ? Ils sont nos familiers ou ils furent des familiers pour les gens d'autrefois; ils jouissent ou ils jouirent de la vogue. Mais sous quelles formes ? Sous des formes qui vont être définies dans la suite du travail et exposées d'après ces titres : *la citation proverbiale des noms des types ; — le passage de ces noms (noms propres) à l'état de noms communs ; — les mêmes noms propres devenant source de dérivés ; — la vogue assurée à certains prénoms et le discrédit jeté sur d'autres par le succès de certaines œuvres littéraires ; — la célébrité que l'on fait à des paroles littéraires dues à des types ; — les types cités en proverbe sans que le public sache toujours qu'ils sortent de la littérature ; — une popularité extraordinaire qui repose sur une œuvre des plus simples ou des plus brèves ; — la reprise des types ; — l'exploitation de ces types par la musique et les arts en général ; — la même exploitation par la mode* [1].

Déjà certains détails ont été donnés qui se rapportent à l'une ou l'autre de ces formes. Il a fallu déjà que nous parlions,

[1] Je laisse de côté les formes de la popularité qui sont les éditions plus ou moins nombreuses des œuvres dans lesquelles les types ont pris naissance, — les traductions de ces œuvres, — les imitations dont elles ont été l'objet. Ces formes n'ont rien à voir avec un travail comme le nôtre.



en termes rapides, du passage des noms propres à l'état de désignations génériques, que nous signalions, à titre d'exemples, des reprises de types ou des façons de les reprendre. Au surplus, toutes nos indications sur la portée symbolique de tous les noms propres jusqu'ici mentionnés constituent des exposés anticipatifs.

PREMIÈRE PARTIE.

La citation proverbiale.

L'une des formes les plus fréquentes, l'une des manières les plus répandues dont use le public pour conférer la notoriété à ses favoris est l'allusion courante, la citation ou la locution dite proverbiale, la mention en tournure de dicton, de comparaison, d'image comparative. C'est même la forme première de leur popularité, leur première étape de gloire, la première consécration de leur célébrité. En d'autres termes, ils entrent dans la vie, dans notre vie, par ce premier genre de faveur qui amène plus ou moins mécaniquement sur nos lèvres ou sous notre plume une désignation de personnage littéraire, laquelle désignation a pris place dans notre vocabulaire de noms propres depuis nous ne savons généralement plus quelle époque de notre éducation esthétique. C'est cette popularité qui nous fait citer des noms propres tels que ceux-ci, à titre de valeur représentative ou d'équivalence de nos idées et de nos impressions : « Il est comme Arlequin; il dit la vérité en riant. — Il m'a donné les trente-six raisons d'Arlequin (des raisons inutiles, superflues) (1). — C'est le secret de Polichinelle. — Il mène une vie de Polichinelle (une vie déréglée). — A la barbe de Pantalon (en présence

---

(1) L'expression vient d'une pièce du Théâtre Italien où Arlequin veut excuser son maître de ce qu'il ne s'est pas rendu à une invitation pour trente-six raisons. La première est que son maître est mort. On dispense le joyeux drille d'énumérer les trente-cinq autres.

et en dépit de la personne la plus intéressée à la chose). — C'est un vrai Pierrot (un niais à la façon du Pierrot de la comédie). — Il est fier comme Artaban ! — Un type complet d'Harpagon ! — Vous êtes orfèvre, monsieur Josse. — Voici M. Homais qui pontifie. — C'est le train, c'est l'équipage de Jean de Paris. — Il a le mal de René (la mélancolie). »

Que d'autres exemples pourraient suivre !

Mais il n'y a pas que le vocabulaire actuel qui serait à rappeler. Le style populaire a possédé bien des richesses que le temps a dispersées. Ce sont de ces richesses éphémères qui s'en sont allées, qui ont disparu avec les personnages à durée limitée dont on a lu les noms plus haut. Il fut une époque — c'est le Moyen Age — où l'on disait, comme nous l'avons déjà noté, *attendre Artu, venger Forré, torcher Fauvel*, et l'on était compris : le public saisissait un sens allusionnel dans ces expressions aujourd'hui sibyllines. A la fin de cette époque, l'histoire de Pathelin, avocat sans causes et sans fortune, était assez « proverbiale » pour que, entre gens entendus, on pût parler *des hoirs Pathelin* (1).

L'argot renferme des désignations d'objets et d'idées qui ont des points d'attache avec les précédentes : il appelle *Polichinelle* un nouveau-né, *Pierrot* un verre de vin blanc, *Don Juan* le centre de gravité (avec sens spécial, cela s'entend), *Arlequin* des bijoux. Chez les garçons de café, le *figaro* est le client qui ne donne pas de pourboire. Ils s'avertissent entre eux et crient: *Passez le figaro !* Voici une définition de l'argent que nous cueillons dans les mots de la fin d'un journal. Nous ignorons si elle est populaire. « Qu'est-ce que l'argent ? C'est la rose des vents de l'âme humaine : au nord, Vincent de Paul; au sud Shylock; à l'ouest, *Robert Macaire;* à l'est, Crésus. »

(1) PIERRE CHAMPION, *François Villon, sa vie, son temps*. (BIBLIOTHÈQUE DU XVe SIÈCLE.) Paris, Champion, in-8°, 1913, II, p. 275.



DEUXIÈME PARTIE.

Le nom propre devient nom commun ou générique.

Une deuxième forme de la popularité des noms propres, leur seconde étape de gloire, est celle que nous avons indiquée brièvement dans notre Introduction et qui, d'après nous, constituerait la consécration suprême de la vogue d'un type : elle consisterait en ce que son nom (son nom propre, individuel, personnel) passe ou s'élève au rang de nom commun ou générique. Nous écrivons : « s'élève au rang », car l'honneur est grand en règle générale, et, parmi les hommages rendus à une invention de l'esprit, il en est peu qui soient supérieurs à celui-là, à l'hommage qui nous fait dire, par exemple, un *céladon* pour un roucouleur pur et fidèle (d'après l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé), un *brid'oison* pour un juge niais (d'après le *Mariage de Figaro* de Beaumarchais), un *gobseck* pour un usurier (d'après le roman du même nom de Balzac), un *gavroche* (d'après les *Misérables* de Victor Hugo).

Le travail grammatical et littéraire qui s'opère en nous lorsque nous pensons et parlons ainsi, lorsque nous pensons et parlons par des idées et des appellations de telle espèce, ce travail relève donc de la sémantique [1]. Il n'a rien de mysté-

---

[1] Ce travail ou ce procédé est de ceux que signalent tous nos lexicologues comme source essentiellement naturelle de l'enrichissement de la langue. Cf. entre autres, F. Brunot, *La Pensée et la Langue :* « Pour satisfaire à ses besoins, qui sont immenses, ou à ses caprices qui sont continuels, la langue emploie ... des procédés divers : elle utilise comme noms des vocables qui servent à un autre usage ...

Les noms propres. — Un individu quelconque a marqué une chose de sa personnalité, il l'a créée, mise en circulation, elle porte son nom. Les monnaies s'appelaient autrefois du nom de celui qui les avait fait frapper : un *louis*, un *napoléon*. Une voiture s'appellera du nom du « lanceur » : *victoria* ...

Nombreux sont dans cette catégorie les noms de personnages pris aux œuvres littéraires et qui sont devenus des types génériques : « Harpagon, Pipelet, Prudhomme, Gavroche » (p. 52).

rieux ni de rare. Il n'est autre que l'opération intellectuelle, si fréquente, si naturelle à l'esprit, du *transfert métaphorique* qui constitue l'essence même de tant de mots français formant image. En effet, que de mots de notre langue, que d'autres termes appartenant à d'autres parlers humains sont le résultat de ce transfert, ou de la métaphore, d'une comparaison abrégée, du passage de l'état simple à l'état comparé. Rien n'est fréquent comme « l'association de similitude » ou « l'association d'idées », ainsi que disent nos vieux traités de rhétorique. Rien n'est plus naturel à l'homme que le rapprochement entre des choses que son esprit sent être unies par un caractère commun. Bref, il n'est point d'acte plus spontané que celui qui, à la suite d'une comparaison, nous fait dire de quelqu'un : « Il est hypocrite comme Tartuffe, ou avare comme Harpagon ». Mais le raisonnement, qui est ici complet, s'effectue plus rapidement lorsque le rapport entre les objets comparés est établi par une sorte de tradition. Notre intelligence effectue un saut ou un bond et, par une substitution directe d'un mot à un autre, elle se borne à exprimer le résultat final de ses déductions; elle fait une *métaphore* (ou comparaison abrégée); elle supprime par conséquent les termes d'hypocrite et d'avare, et en arrive immédiatement au stade : « c'est un Tartuffe; c'est un Harpagon ». Mais entre les idées exprimées par ces termes le rapprochement verbal peut être plus prompt encore, ou bien l'extension de sens donnée aux deux noms propres de Tartuffe et d'Harpagon peut être telle dans l'esprit que celui-ci désigne les deux idées directement par les deux noms : « Cet homme, véritable Tartuffe, m'a dit... : ce Tartuffe m'a dit. — Cet homme, Harpagon comme on ne l'est pas, a prétendu... : cet Harpagon m'a prétendu... ».

En pareil cas, nous pensons donc directement par types ou du moins nous avons l'air de le faire. C'est un processus intellectuel qu'on pourrait presque rapprocher de celui du poète symboliste lequel pense directement sa pensée par une image, par un symbole, ou bien qui, faisant mentalement ou sponta-



nément une comparaison, supprime, lorsqu'il parle, le terme initial, le terme auquel il a d'abord, instinctivement, comparé sa pensée. Le grand public, — l'être complexe et difficilement définissable que nous appelons le grand public — n'est pas subtil et « visionnaire » au même point que le poète symboliste. Mais, d'instinct, il aime de colorer sa pensée, d'imager son style; il tend, d'instinct, au pittoresque, et il trouve, dans l'utilisation lexicologique des noms de types, une source toute préparée de coloration facile et heureuse. Il l'y trouve presque sans le vouloir ou sans y mettre d'effort calculé. Trop souvent, on le sait, la tendance à l'analogie. ou la propension à penser par « associations d'idées », est jugée autrement : elle est jugée comme formant « l'apanage de la poésie » ou une inclination propre à l'artiste de lettres. L'enseignement scolaire a faussé notre éducation esthétique sur ce point. Il nous a trop laissé entendre que les *figures de style* sont des moyens de dire qui nous sont étrangers ou externes, qui existent en dehors de nous et que nous appelons à nous par un geste conscient et délibéré de l'esprit. Elles nous sont parfois définies comme étant des façons de parler qui s'éloignent de la manière ordinaire. Mais, loin d'être une invention des rhéteurs et des écrivains, elles ont été inspirées par la nature même et « elles ne sont belles qu'autant qu'elles sont naturelles ». Il y a longtemps que Marmontel a dit la chose avec cette parfaite justesse : « Presque tout est figuré dans la partie morale et métaphysique des langues; et comme le Bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir, sans le savoir aussi, et sans nous en apercevoir, nous faisons continuellement des *figures* de mots et des *figures* de pensées [1] ». C'est ce besoin instinctif et primitif de parler par images qui nous pousse à transférer les noms propres du domaine spécial où ils vivent dans celui des noms communs.

Encore une fois, le phénomène passe pour être une activité particulière, un don caractéristique de l'écrivain; il semble

(1) *Éléments de littérature :* Figures.

relever avant tout de son genre de constitution intellectuelle et même physiologique. Il semble ainsi s'accomplir chez lui par une recherche d'effet d'expressivité imagée, par suite d'une « volition » bien nette et déterminée. Mais l'homme ordinaire, qui parle sans arrière-pensée esthétique, fait pourtant de même : il est inconsciemment imagier et poète.

Ce même phénomène que nous analysons montre d'autre part l'étroite relation qui réunit les noms propres aux noms communs. Remarquons au surplus que, parmi les noms propres dont nous retraçons ici l'évolution, il s'en rencontre qui vont jusqu'à une espèce de *désindividualisation,* si l'on peut dire. Ils deviennent communs au point de perdre à peu près (et certains, complètement) leur état civil ou l'individualité littéraire qu'ils avaient dans les œuvres où ils ont pris naissance : *baligant, barbacole, calicot, chauvin, fierabras, gogo, olibrius, péronnelle, rodomont, séide* [1]. Pour d'autres, tels que *jocrisse,* il y aurait lieu de discuter. Hâtons-nous d'ajouter toutefois qu'on ne saurait tirer une ligne de démarcation vraiment précise entre les noms restés *personnels* et les *impersonnels* ou les *dépersonnalisés.* Peut-être serait-il plus exact de dire que, dans certains milieux, les noms propres dépersonnalisés ou les noms nouveaux créés par le transfert métaphorique indiqué ne deviennent pas radicalement, irrémissiblement, communs. Leurs titres de noblesse subsistent, s'il est permis de parler ainsi, auprès des lettrés attentifs. Ils continuent à garder, concurremment avec le sens secondaire, leur marque première, leur « distinction native » de noms propres. Ils restent vivants et conservent leur individualité dans le cerveau des gens de qualité (de qualité intellectuelle) qui en font usage. En somme, c'est de nouveau le problème qui s'est posé à plusieurs reprises devant nous : presque pour chaque emploi, le linguiste, qui voudrait aller au fond de choses, se verrait dans l'obligation de

---

[1] Cf. GUSTAV KRUEGER, *Eigennamen als Gattungsnamen.* (PROGR. KÖNIGLICHE REALSCHULE ZU BERLIN. REALGYMNASIUM, 1890-1891, pp. 3-4.)



considérer le degré d'instruction littéraire de chacun de ceux qui parlent et qui citent. Chez un « citateur », il n'y a rien ou presque rien de la signification historique du nom ou du type initial; chez un deuxième, chez un troisième, chez un quatrième, la conscience littéraire existe, à moitié éveillée, aux trois quarts, pleinement...

On pourrait se demander si, indépendamment des considérations précédentes sur les étapes franchies par un nom propre pour devenir nom commun, il n'y aurait pas lieu de distinguer deux catégories dans les noms propres passés au stade de noms génériques. Une catégorie serait celle des noms, tels que Tartuffe, Robert Macaire, Joseph Prudhomme; la seconde comprendrait des désignations moins individuelles, comme Gilles, Polichinelle. Sans doute, de part et d'autre, l'emploi de l'indéfini reste permis, et l'on a le droit de dire : « c'est *un* Tartuffe, c'est *un* Joseph Prudhomme », aussi bien que : « c'est *un* Gilles, c'est *un* Polichinelle ». Mais on ne dirait pas qu'un auteur a fait paraître sur une scène : « un Tartuffe, un Joseph Prudhomme », tandis que la tournure serait permise pour la seconde série : « dans telle pièce, ont paru un Gilles et un Polichinelle ». C'est que ces deux derniers termes désignent des personnages à masque, par conséquent de vagues entités humaines, analogues à celles qui seraient également qualifiées dans le monde des théâtres : « un domestique, un garde ». Ne sent-on pas la différence dans des phrases telles que :

> Parbleu ! c'est pour ce pantalon,
> Ce visage, ce violon,
> Que Jupin garde la victoire ?
> (SCARRON, *Virgile travesti*, édit. Fournel, p. 375.)

— « Ce n'était point Tartuffe; ce n'était point un pantalon, c'était un prélat de conséquence » (Mme de Sévigné, *Lettres*, 12 avril 1680) [1].

En d'autres termes donc, si l'on constate que « le passage

---

[1] GRANDS ÉCRIVAINS DE LA FRANCE. *OEuvres*, VI, p. 353.

d'un nom propre à un nom commun est généralement accompagné du changement de la majuscule en minuscule » [1], il y a lieu de faire observer que toutes les désignations d'espèces qui se créent à la suite de ce « passage » n'ont pas le même genre de vie dans les différents esprits qui leur font accueil. De ces désignations qui cependant ont adopté la minuscule, les unes n'évoquent presque plus rien de l'idée enclose dans le nom propre primitif; les autres gardent pour les gens de culture leur valeur historique. Parmi ces dernières désignations se range le vocable *harpagon* qui, lui, a beau être devenu un nom commun et s'employer à chaque instant en cette qualité : le nom propre qu'il a commencé par être n'est pas mort, parce que le personnage littéraire qui le porte chez Molière conserve encore une pleine existence, une existence entièrement individuelle dans la mémoire des lettrés qui connaissent la pièce créatrice du XVIIe siècle. Pour eux, la majuscule n'est pas éteinte. Elle l'est, au contraire, pour la très grande majorité des citateurs, même instruits, des noms mentionnés plus haut : *baligant, barbacole, calicot, chauvin, fierabras, gogo, olibrius, péronnelle, rodomont, séide.* Ils ne songent pas assurément à des *individus* littéraires lorsqu'ils utilisent ces noms.

Artaban paraît plus vivant; il se décore toujours de la majuscule, bien que son origine reste ignorée de la plupart de ceux qui disent : « Fier comme Artaban », mais il n'a ce signe distinctif que parce qu'il fait partie d'une locution de trois mots, d'un *ensemble,* et d'un ensemble dont le tour grammatical évoque l'attitude vivante du personnage. A tout prendre, il ne renferme guère en lui plus de vitalité ou d'individualité littéraire que les mots précédents. Ces mots, notons-le encore, sont dépersonnalisés et se trouvent sur le chemin qui conduit à la dépersonnalisation complète où le terme de *renard* est arrivé.

Les distinctions ici faites risquent de paraître subtiles et

---

(1) NYROP, *Grammaire,* IV, p. 164.



compliquées à l'excès. Nous nous rendons bien compte de ce qu'elles ont de scolastique ou même de pédantesque. Le travail de discrimination que nous tentons offre du danger. On se sent, quand on l'exécute, sur un terrain glissant. On risque d'aller plus loin qu'on ne voudrait dans ses conclusions. A la rigueur, un « sémantiste » tout à fait logique pourrait aller jusqu'à prétendre que, pour le public en général, rien ne subsiste plus de l'individualité de n'importe quel personnage symbolique et que tous les types ne vivent que sous les espèces de leur vague nom commun.

* * *

Une fois que les noms propres sont devenus des noms communs, ils sont soumis à l'action des lois grammaticales qui régissent ces derniers. Ils peuvent en remplir l'emploi et subir leurs modifications formelles. Non seulement, comme on vient de le voir, ils prennent la marque des noms communs en ce qu'ils s'écrivent avec l'initiale minuscule, mais ils obéissent à la règle de la pluralité, c'est-à-dire qu'ils prennent l'*s* lorsque l'idée du pluriel leur est incorporée (*Les Jocrisses de l'amour, Les Jocrisses du divorce, Les Alphonses du mariage*) (1); ils apparaissent précédés, suivant les occurrences, de l'article défini, indéfini, partitif, déterminatif; on pourra dire : *le tartuffe,*

---

(1) M. F. Brunot dit au sujet du pluriel, dans *La Pensée et la Langue :* « Par définition tous les êtres, toutes les choses nombrables sont susceptibles d'être conçus, soit au singulier, soit au pluriel. Tous les noms qui leur appartiennent peuvent donc être employés au pluriel ». Il dit aussi : « Les noms propres d'hommes sont employés figurément pour nommer des types du genre de celui que nomme le nom propre : des Césars, des Harpagons » (pp. 95-96). Et en un autre endroit du même ouvrage, il note : « D'après les règles établies, les noms propres exprimant des types littéraires ne prennent pas la marque du pluriel : les Werther, les René » (p. 105).

Et les Harpagons dont il vient de parler? Et les Tartuffes? M. Brunot n'a pas tort, certes, mais il aurait dû faire observer qu'il est des types littéraires dont le nom propre est devenu si *commun*, a pénétré si avant dans la catégorie des noms communs qu'ils peuvent être pluralisés intérieurement et extérieurement, qu'ils peuvent prendre la marque du pluriel : Les Tartuffes, les Harpagons, les Céladons.

un tartuffe, des tartuffes, c'est du tartuffe tout pur, c'est très tartuffe (1) ; les mêmes noms s'uniront à d'autres termes pour devenir des mots composés. C'est ce qui fait que La Fontaine se permettra d'écrire dans la fable du *Chat et du Renard* :

> Le chat et le renard, comme beaux petits saints,
> S'en allaient en pèlerinage.
> C'étaient deux vrais tartufs, deux archipatelins.
> (IX, 14.)

A ces mêmes noms propres, licence sera donnée de changer de nature et de se transformer en adjectifs qualificatifs : « Je ne connais point de femmes qui se piquent de sentiments plus fierabras (*Théâtre de Gherardi*, III, 352). — Des mouvements rodomonts (Préface du *Théâtre espagnol*, 1700) (2). Leur assouplissement se marquera dans un autre sens : au gré des écrivains, ils varieront en genre, ils passeront du masculin au féminin, du féminin au masculin : Amphitryonne, Barbe Bleuette, Madame Barbe Bleue, Monsieur Célimène, la Marquise de Carabas, Cendrillonnette, Calinette, Gogotte, La Juive Errante, Madame Mascárille, Pantalonne, Pierrette, Pipelette, le Petit Poucette... Ce sont là des « néologismes » dont la source se retrouve facilement à cause de la popularité des types visés. Il nous faut un commentaire pour saisir l'idée inspiratrice de « La Mayeux » dans le *Juif Errant* (1844-1845) d'Eugène Sue. Cet auteur nous a expliqué la désignation qu'il a imaginée en pensant au bossu célèbre de la Révolution et de la Monarchie de Juillet : la femme appelée de ce nom « était essentiellement contrefaite et, par suite d'une locution vulgaire et proverbiale, on l'avait baptisée *La Mayeux* » (ch. XXIX). La dite Mayeux jouait un rôle touchant.

Le même genre d'élargissement du sens des noms propres amènera des expressions comme *Une Cendrillon d'amour* (3).

---

(1) Voir ci-dessous page 281.

(2) *H D T.*

(3) Titre de deux romans récents : l'un, d'E. Contino, l'autre, de H.-J. Magog.

Par un processus qui se conçoit sans peine et dont on vient de lire déjà des explications, ces mêmes noms seront susceptibles de dérivation. Le mode de transformation que nous signalons par là constitue même l'une des sources les plus importantes de l'enrichissement lexicologique que le français leur doit. Aussi leur avons-nous réservé un exposé spécial [1].

Moins remarquable, mais digne d'attention cependant, est le phénomène qui s'apparente par un lien très étroit aux précédents et qui a produit pour la langue un de ses pittoresques accroissements. C'est le phénomène qui fait qu'un nom propre en arrive à désigner un objet offrant quelque rapport avec le porteur de ce nom, soit que le porteur ait inventé l'objet, soit qu'il l'ait illustré d'une façon quelconque. Qui ne se rappelle les exemples « classiques » que citent nos grammaires? Un ***chassepot***, c'est-à-dire un fusil inventé par Chassepot; une ***silhouette***, un dessin dans le genre imaginé ou supérieurement pratiqué par *Etienne de Silhouette*. La « vulgarisation » est la même dans les désignations créées d'après les lieux de provenance ou de fabrication : *baïonnette* (de Bayonne), *faïence* (de Faenza).

Le jeu de style qui provoque cette transmutation de sens s'appelle la métonymie; rarement on y discerne l'intervention de la métaphore. Quoi qu'il en soit, des noms propres de types populaires ont engendré des mots nouveaux de ce genre ou plutôt ils ont été pris en des acceptions nouvelles. Ainsi se sont constitués :

Arlequin signifiant un plat composé de restes de repas ou un mélange de toutes espèces de mots (l'allusion est visible au costume bariolé, *mélangé*, que le type ainsi nommé portait à la scène, costume qui était vraiment une partie de lui-même).

Habit d'Arlequin : un costume bariolé, ou tout ce qui s'offre au regard en un ramassis de pièces disparates.

Table Gigogne (telle la mère Gigogne) : table qui en abrite une série d'autres qui vont chacune en diminuant. Elles s'emboîtent

(1) Voy. ci-dessous, p. 284.

ou rentrent l'une dans l'autre de manière à ce qu'étant réunies elles paraissent n'en former qu'une seule.

Pierrot : Verre de vin blanc. Allusion à la couleur du personnage (terme d'argot).

Polichinelle : Voix de Polichinelle (aiguë et chevrotante). — Canon d'eau de vie. — Avoir un polichinelle dans le tiroir (être enceinte). Les deux dernières expressions sont argotiques.

Patelin : Dans le langage populaire, il signifie *village*. On a dit que c'était un souvenir du baragouin de l'avocat Pathelin : le mot de *patelin* aurait survécu dans le vocabulaire des soldats avec l'acception de « langage baragouinant » (on n'entend rien à son patelin !). D'où l'équivalence de ce mot et de village. — Explication analogue : le lieu où l'on baragouine un patois, soit un village (1).

Les deux explications attendent confirmation.

L'opération de transfert métaphorique ou métonymique est simple et primitive en elle-même; elle nous paraît claire chez l'esprit créateur, chez l'homme qui, le premier, l'a effectuée, chez le lecteur ou l'auditeur d'une œuvre littéraire, lequel a, pour la première fois et par suite d'une comparaison abrégée, haussé un personnage de fiction au rang de type symbolique. On a plus de peine à discerner ce qu'il entre de littérature, de réflexion esthétique chez le public citateur, dans la masse qui répète la chose apprise de l'esprit premier, de l'esprit créateur. Le problème est non moins complexe qui consiste à déterminer la date du passage ou de l'entrée d'un nom propre dans la catégorie des vocables génériques ou dans le vocabulaire général des noms propres devenus noms communs. Est-ce un problème soluble? Peut-on fixer, même approximativement, l'apparition de ce que j'appellerais volontiers les *premiers rayons* de la gloire de nos types, l'époque où la vogue a commencé pour chacun d'eux sous la forme indiquée et, en conséquence, l'extension

(1) *Revue des Études Rabelaisiennes*, IX, 1911, p. 54. — Sur *berthe*, voir ci-dessus, p. 216.



progressive de leur popularité ou de leur utilisation métaphorique. Ce problème appartient assurément à la série des plus épineux de la linguistique. En effet, peu de travaux sont plus malaisés à exécuter que le lexique des mots nouveaux ou des *premiers exemples*. « Exceptionnellement, dit un linguiste éminent, il peut se faire qu'on soit en mesure de fixer en quelle année tel mot, inconnu jusque-là, est entré dans l'usage ; ainsi, on date de 1894 l'apparition du mot *chandail;* on fait remonter la création du mot *pudeur* au poète Desportes, et celle du mot *bienfaisance* à l'abbé de Saint-Pierre. Le mot *obscénité*, création des précieuses, faisait aux contemporains de Molière l'effet d'un néologisme » ([1]). Mais encore s'agit-il là de *mots* ou d'êtres vivants dont on peut noter l'heure de leur entrée dans la vie. La difficulté est bien plus grande quand on veut préciser l'apparition d'un *sens*, d'une *acception*. Sans doute, nous possédons pour nous renseigner, en pareille matière, certains témoignages de livres, mais qui nous dira si la première apparition d'un mot que nous relevons dans un ouvrage connu et réputé en représente vraiment le premier emploi? Il manque pour élucider beaucoup de questions de ce genre la documentation relative aux néologismes; or, tous les dépouillements qui nous la fourniraient sont loin d'être effectués, et pour cause : le labeur à exécuter est immense. D'un autre côté, la tradition orale nous fait défaut; elle qui suppléerait aux lacunes de la tradition écrite et qui nous apprendrait que c'est à tel moment, avec tel citateur, que la gloire de « la citation courante » et du « transfert métaphorique » a débuté pour tel type. Enfin, le problème s'augmente de cette troisième difficulté, maintes fois signalée, à propos de la création des personnages populaires de la littérature : quels sont ceux qui existaient déjà avant la littérature, qui existaient dans des récits oraux, dans le langage du peuple? Pour eux, les livres n'auraient donc fait que s'approprier, et vulgariser davantage, un bien commun, banal.

([1]) J. Vendryes, *Le Langage, Introduction linguistique à l'histoire*, p. 226.

Exposons néanmoins quelques cas, quand ce ne serait que pour montrer la nature et l'intérêt du problème.

Le Moyen Age présente, au point de vue des recherches, des difficultés toutes particulières en raison des nombreuses incertitudes de sa chronologie littéraire. C'est l'époque des œuvres non datées ou sans millésime déterminé. De là, l'ignorance presque fatale où nous sommes concernant l'époque précise qui a vu éclore « ses popularités ».

Le nom de **Richeut**, en tant qu'équivalent de courtisane entremetteuse, est l'objet d'allusions assez fréquentes dans des livres du XII[e] et du XIII[e] siècles : voilà le renseignement que nous fournit une critique bien informée, mais pour se rendre compte du plus ou moins de rapidité avec laquelle ce nom s'est propagé en tant que désignation d'espèce, il faudrait posséder des indications exactes sur le moment même de l'apparition du poème qui l'a lancé. Ce poème date-t-il exactement de 1159 ou n'a-t-il été mis au jour qu'une trentaine d'années plus tard ? (1) L'obscurité règne encore sur ce point d'histoire. Semblablement, la popularité de Fauvel ou d'Ysengrin pose devant nous les mêmes interrogations.

A la fin du Moyen Age, un type plus célèbre apparaît et dont les premiers succès sont plus connus, mais on ne saurait guère toutefois être bien précis en ce qui les concerne : c'est **Pathelin.** Petit de Julleville a dit de sa vogue rapide : Dès la mise au jour de la farce qui l'a illustré, il « entre dans le domaine commun de la littérature comique et satirique; il lui fournit en foule des imitations, des proverbes, des saillies, des allusions, dont beaucoup sont encore en usage » (2). Nous avons

---

(1) Voir là-dessus A. COUNSON, *Noms épiques*, p. 408, n. 1; L. FOULET, *Le Roman de Renard.* (BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES, fasc. 211.) Paris, Champion, 1914, p. 94.

(2) *Histoire de la Langue et de la Littérature française sous la direction de* .... II, p. 434. — Il écrit ailleurs : « Pathelin a enrichi le français de proverbes, de locutions, d'allusions et de tours nouveaux et originaux», *La Comédie et les Mœurs en France au Moyen Age*, p. 233.



plus; nous avons cette précision relativement à sa propre popularité. Dans une *lettre de rémission*, datée de 1471, on rencontre l'expression : *Vous cuidez pateliner et faire du malade.* Seulement, de quand est l'œuvre même de *Maître Pathelin*? Petit de Julleville et d'autres critiques médiévistes très entendus répondent : des environs de 1470 (1). Mais ils paraissent donner cette réponse en s'appuyant sur le document de 1471. On le voit : c'est une sorte de cercle vicieux. Néanmoins, cette datation approximative semble bien pouvoir être acceptée, et assurément, à partir de l'époque indiquée, l'œuvre est populaire : « les allusions, les citations plus ou moins directes, l'emploi de mots qui sont nés de cette joyeuse comédie, enfin les éditions mêmes de la pièce deviennent presque innombrables » (2). *Patelin* et *patelineur* vont former des termes courants. Il en est de même pour *patelineux, patelinois, patelinerie, patelinage.* Une allusion bien connue est celle des *Repues franches*, petit recueil faussement attribué à Villon et qu'on croit pouvoir dater des environs de 1500 ou qu'on doit peut-être reporter quelques années plus haut :

Les hoirs de défunt Pathelin
Qui scavez jargon Jobelin.

Dans ce même recueil, les disciples de Villon s'adressent ainsi à un artiste en friponnerie de leur bande :

Passe tous les sens Pathelin.

Coquillart, dans le *Monologue des Perruques ou du Gendarme cassé*, composé vers la même époque, fait aussi une allusion à la farce en vogue et, dans ses *Droits nouveaux*, emploie le terme

(1) D'après Holbrook, édit. *Pathelin*, p. III, la farce « fut presque certainement composée en 1464 ».

(2) Petit de Julleville, *La Comédie et les Mœurs...*, p. 237. — Voir aussi Thomas Edward Oliver, *Some Analogues of Maistre Pierre Pathelin.* (The Journal of American Folklore, vol. XXII, oct.-déc. 1909, n° LXXXVI, pp. 395-430.)

patheliner. L'une des suites ou des reprises de *Pathelin*, savoir le *Testament de Pathelin*, s'inspire du même vocabulaire pour écrire :

> Puis faictes faire en lettre jaulne
> Dessous moy, en beau pathelin :
> Cy repose et gist Pathelin.

En même temps, l'on voit se répondre les expressions proverbiales : « faire manger l'oie », et « revenons à nos moutons ». Tout cela ne va pas évidemment sans des réimpressions de l'œuvre même (1), ni sans des imitations dans le monde des lettres. L'auteur du *Champ Fleury* (1529), Geoffroy Tory renvoie le « bon estudiant » à « maistre Pierre Pathelin et aultres bons autheurs ». La farce de *maistre Pathelin* est un des livres particulièrement aimés de Rabelais, qui le cite et l'utilise à plusieurs reprises. Le XVIe siècle est déjà relativement avancé lorsque Pasquier prononce les paroles louangeuses dont on a souvent évoqué le souvenir : « N'a gueres aux champs, où estant destitué de la compagnie, je trouvay sans y penser la farce de maistre Pierre Patelin que je leu et releu avec tel contentement que j'oppose maintenant cest echantillon à toutes les comedies Grecques, Latines et Italiennes. Ne pensez pas que, par une opinion particuliere, je sois le seul ouquel ait plu ce petit ouvrage; car au contraire nos ancestres trouverent ce maistre Pierre Patelin avoir si bien representé le personnage pour lequel il estoit introduit qu'ils mirent en usage ce mot Patelin pour signifier celui qui par beaux semblans enjauloit, et de lui firent uns *Patelineur* et *Patelinage* pour mesme sujet » (2).

---

(1) On en compte une vingtaine d'éditions et de réimpressions au XVe et au XVIe siècle : la plus ancienne a paru à Lyon, vers 1485, chez Guillaume Le Roy.

(2) *Recherches de la France*, 1560-1621, liv. VIII, chap. LIX. — Voir REVUE DES ÉTUDES RABELAISIENNES, IX, 1911, pp. 52-58, où M. GUSTAVE COHEN, *Rabelais et le Théâtre*, dit à ce propos : « L'éloquent éloge de Patelin par Pasquier, inscrit dans un livre [*Recherches de la France*] qu'on ne cessa pas de lire et d'imprimer au XVIIe siècle, ne dut pas peu contribuer à la vogue persistante de *Patelin*, une des rares pièces du répertoire médiéval qui ne mourut jamais complètement. »



Péronnelle signifie aujourd'hui « petite sotte ». C'est un nom commun. L'origine s'en trouve dans une chanson que la critique a datée du XV[e] siècle :

Av' ous point veu la Perronnelle
Que les gendarmes ont emmenée ?

Ils l'ont abillée comme ung paige :
C'est pour passer le Daulphiné.

Elle avoit trois mignons de frères
Qui la sont allez pourchasser.

Tant l'ont cherchée que l'ont trouvée
A la fontaine d'un vert pré.

« Et Dieu vous gard', la Perronnelle !
Vous en voulez point retourner ?

— « Et nenny vraiment, mes beaulx frères,
Jamès en France n'entreray.

Recommandez moy à mon père
Et à ma mère s'il vous plaist (1). »

Cette chanson fut autrefois si souvent chantée qu'elle finit par lasser et que l'on a fini par dire d'une chose ou d'un être qui ennuyait : « chanter la péronnelle » et par appeler « Péronnelle » une femme ennuyeuse et importune, une fille sotte et babillarde. On se souvient du passage des *Femmes savantes* de Molière où Chrysale lance à Armande ces mots :

Taisez-vous, péronnelle,
Allez philosopher tout le soûl avec elle
[Avec votre mère Philaminte].
(III, 8.)

Mais de quand date cette acception? Livet, dans son *Lexique de Molière*, remarque que Duez (1660) ne donne pas encore *péronnelle* dans le sens injurieux où l'auteur des *Femmes savantes* l'a pris; « à ce mot, il donne seulement l'expression : *chanter*

(1) *Chansons françaises du XV[e] siècle*, par G. Paris, avec la musique, transcrite en notation moderne, par Gevaert (1875) (Société des Anciens Textes français), pp. 41-42. — Une version différente se trouve dans Paul Finck, *Das Weib im französischen Volksliede*. Berlin, Mayer et Müller, 1904, p. 43.

la péronnelle qu'il traduit par *cantar la falalella*, soit, à peu près, *chanter la faridondaine*. Aucun dictionnaire avant Richelet (1680) n'a enregistré le sens noté dans Scarron et Molière, et admis ensuite par Furetière (1690), par l'Académie (1694) » (1).

Scarron avait donc écrit, antérieurement à Molière, dans son *Virgile travesti* :

Je ne voy ny murs ny demy,
Dit Æneas, la Perronelle,
Luy dit : Vous me la baillez belle ! (2).

Mais ce sens ne se rencontre pas avant Scarron, du moins dans les livres publiés jusqu'aujourd'hui. Ici, dans ces livres, on ne rencontre que des allusions à la chanson du XVe siècle : ainsi, dans une poésie de la fin du XVe siècle ou peut-être du commencement du XVIe, poésie dont l'auteur donne ce conseil aux Dames de Paris :

Je te permets, quand fileras,
Chanter, non pas follastrement
Ces quatrins, mais degoiseras
La peronnelle plainement (3).

— dans le livre V de *Pantagruel* (mentionnée comme chanson de danse), — dans la *Farce nouvelle d'un savetier nommé Calbain* (milieu du XVIe siècle), — dans la *Comédie des Chansons* d'Alidor (1640), etc. (4). Cela étant, il faudrait donc admettre

(1) III, p. 258.

(2) 1705, II, p. 167.

(3) *Recueil des Anciennes Poésies françoises*. (BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE, VIII, p. 303.)

(4) Sur ces textes, voir LIVET, *Lexique de Molière*, III, pp. 256-258; GEORGES DONCIEUX et JULIEN TIERSOT, *Mélusine*, 1895, VII, n° 12, c. 265-273 : *La Péronnelle*; THÉODORE GÉROLD, *Chansons populaires*, pp. XXIX, 32 et 93; BRUNOT, *Histoire de la Langue française*, III (1re part., p. 259). Dans ce dernier ouvrage, il est dit que le nom de Péronnelle est très répandu autour de 1650, et des renvois sont faits à d'Assoucy, Sarrasin, Richer, Scarron. Ne serait-ce pas exagérer que de conclure de là à une popularité de ce nom vers le milieu du XVIIe siècle ? Il nous semble que cette popularité existait dès la vogue même de la chanson ou dès le XVIe siècle et qu'elle n'a pas fléchi depuis lors.



que Péronnelle n'a reçu son acception péjorative qu'environ un siècle et demi après la naissance du type de la fameuse chanson. Je ne le pense pas. Vraisemblablement, cette acception était répandue dans le peuple et Scarron la lui aura empruntée.

Le Capitan et d'autres termes de l'ancienne comédie française. — M. Brunot signale le mot de Capitan, qui a valeur de nom commun et qui signifie : « fanfaron », dans le tome IV de son *Histoire de la Langue française*, consacré au XVIIe siècle (première partie, 1660-1715). Il le signale sous la rubrique : *Mots nouveaux entrés dans la langue française,* avec renvoi à des textes, dont le plus ancien est de Loret, *La Muse historique*, 18 août 1657. On pourrait croire, à lire cette indication que le nom ne devient « commun » que dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il est utilisé pourtant, à ce titre, avant cette époque : au XVIe siècle, chez J. Lemaire de Belges et Pierre Viret (1), au XVIIe siècle, dans l'*Illusion comique* (1636), de P. Corneille (MATAMORE, capitan gascon, amoureux d'Isabelle), les *Railleries de la Cour ou le Railleur* (1636) d'Antoine Maréchal (TAILLEBRAS, capitan), les *Visionnaires* (1640) de Desmarets de Saint-Sorlin (ARTABAZE, capitan), etc.

Ces ouvrages et cinquante autres témoignent de la popularité du Capitan, du Matamore et de la vogue de leurs pareils, de ces personnages qui ont fait la fortune de notre vieux répertoire et de la comédie italienne. Un document instructif à cet égard est la chanson, peu connue, des *Picque-Mouches,* où le capitaine Lavallée célèbre la déroute des royalistes qui, en avril 1592, avaient porté le siège devant Craon. Attaqués le 24 mai par le

---

(1) DELBOULLE, *Notes lexicologiques* (REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1899, p. 292) signale : « Mais restoient les grosses bandes favorisées par les seigneurs et capitans ». (J. LEMAIRE, *OEuvres,* édit. Stecher, IV, p. 465.) — « Trente mille tous petis diables sous le capitan Fort-espale ». (VIRET, *Satyres chrestiennes de la cuisine papale,* 13, Fick.)

duc de Mercœur, chef des Ligueurs, ils furent taillés en pièces et poursuivis l'épée dans les reins jusque sous les murs d'Angers. Le dit capitaine rima des « stances en vers liricques appelez *Picque-Mouches* pour ce qu'ils picquent ceulz qui ont faict le siège de Craon », ainsi que s'exprime Jean Louvet, greffier d'Angers, qui nous les a conservés. Tels des adversaires de la Ligue y sont traités de Pantalon, Zani, Arlequin :

Proustiere aura nom Pantalon,
Pantalon aura nom Proustiere...

« Ainsi les plus petits bourgeois d'Angers connaissaient les acteurs de la comédie italienne » (1).

Au sujet de ces derniers, remarquons également, avec Moland, qu'au XVIIe siècle « les caractères et les scènes de la comédie italienne étaient cités, rappelés communément dans la conversation, comme on fait depuis des caractères et des scènes de Molière. Le cardinal de Retz, par exemple, s'en sert constamment dans ses *Mémoires* pour railler les personnages ou faire ressortir le comique des situations. Mazarin n'est, pour le coadjuteur, que *Trivelino principe*, ou même un vulgaire Pantalon ». Dans un passage de ces *Mémoires*, il nous montre la pitoyable attitude du duc d'Orléans la veille du jour où le jeune roi va rentrer dans sa capitale (21 octobre 1652), alors que la Fronde va se dénouer. Il caractérise cette attitude par le même style allusionnel au théâtre italien : « Vous attendez après cela,

---

(1) C'est la conclusion que formule M. Émile Roy, après avoir reproduit le texte, dans son très intéressant article de la REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, octobre-décembre 1924 : *Quelques vers peu connus du XVIe et du XVIIe siècles, Ronsard, Agrippa d'Aubigné, Desportes, Malherbe, les Comédiens italiens* (pp. 679-681). — Voir « le bon Pantalon » cité comme une figure de connaissance par Vauquelin de La Fresnaye, *Art poétique*, édit. G. Pellissier (Paris, Garnier, 1884), p. 51.



dit-il, ou une grande résolution, ou du moins une grande délibération; rien de moins, et je ne saurais mieux vous expliquer l'issue de cette conférence qu'en vous suppliant de vous ressouvenir de ce que vous avez vu quelquefois à la comédie italienne. La comparaison est peu respectueuse, et je ne prendrais pas la liberté de la faire, si elle était de mon invention : ce fut Madame elle-même [la femme du duc, présente à la scène] à qui elle vint à l'esprit, aussitôt que Monsieur fut sorti du cabinet, et elle la fit moitié en riant, moitié en pleurant : « Il me semble, dit-elle, que je vois Trivelin qui dit à Scaramouche : *Que je t'aurais dit de belles choses, si tu avais eu assez d'esprit pour me contredire!* » (1).

Agnès. A le sens de fille ingénue ou plutôt niaise d'après l'*École des Femmes* (1662) de Molière. La question du *premier exemple* n'est pas la seule qui se pose ici. Un autre problème ou un problème préalable serait à résoudre : est-ce que le sens indiqué n'existait pas déjà avant la célèbre comédie? Le mot d'Agnès vient du grec : ἁγνός, pur, innocent. Sainte Agnès († 304 à Rome) était réputée pour sa pureté et de nombreux récits l'avaient popularisée dans le monde chrétien. Son martyre a servi de sujet à une tragédie de Pierre Trotterel : *Sainte Agnès* (1615) (2). — Le nom n'est synonyme de fille simple dans aucun dictionnaire de l'époque (3), mais il existe avec ce sens chez Mme de Sévigné, dans une lettre datée du 25 mai 1680 : « Elle a dix-neuf ans, mon Agnès, et n'est pas si simple que je le prenais » (4). Boursault, qui a vivement attaqué Molière dans le *Portrait du Peintre ou la Contre-critique de l'École des*

(1) *Molière et la Comédie italienne*, pp. 187-190.
(2) FRITSCHE, *Molière-Studien*, p. 40.
(3) BRUNOT, *Histoire de la Langue française*, IV, 1re part., p. 596.
(4) Édit. des *Grands Écrivains de la France*, n° 813.

Femmes (1663), lui rend cette espèce d'hommage par l'emploi symbolique qu'il fait d'Agnès dans une poésie :

Un bonhomme, époux d'une Agnès,
Contraint d'aller aux champs, la pria d'être honnête :
« Si quelque autre que moi jouit de tes attraits,
Il me viendra, dit-il, des cornes à la tête.
 — Des cornes! que dites-vous là?
 Revenez comme vous voilà :
 J'aime bien mieux être fidèle ».
Il part; à son retour, qu'elle trouva trop prompt,
Ne lui voyant rien sur le front :
« Que vous êtes menteur »! dit-elle.

Tartuffe. — Le nom a dû entrer immédiatement dans la popularité. On n'a pas tardé à dire : *le tartuffe, les tartuffes*. Remarquez que Molière lui-même, dans les discussions provoquées par sa pièce, se sert couramment de l'article et l'on s'en sert autour de lui. Il écrit dans le premier placet au Roi (fin août 1664) pour obtenir la levée d'interdiction en faveur de sa comédie : « Les Tartuffes, sous main, ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté ». L'un de ses partisans emploie aussi le pluriel : « C'est une manière d'agir dont les tartuffes ne se peuvent défaire » (*Lettre sur les observations d'une comédie du sieur Molière, intitulée* « Le Festin de Pierre », 1665) [1]. Attirons, en outre, l'attention sur le fait que, dans sa seconde version (l'Imposteur de 1667), le « sieur Molière » appelle son hypocrite Panulphe, « le nom seul de Tartuffe soulevant des colères parce qu'il commençait à désigner un type » [2].

Monsieur de Pourceaugnac est une pièce de 1669. Peut-on voir un témoignage de la diffusion du type et de la portée

---

[1] Cf. aussi : *Observations sur une comédie de Molière intitulée « Le Festin de Pierre », par B. A. Sr de R., avocat en Parlement :* « Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite ».

[2] CH.-M. DES GRANGES, *Molière, Théâtre choisi*, p. 530. (COLLECTION D'AUTEURS FRANÇAIS, PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE —.) Paris, Hatier.



symbolique de son nom dans une tirade que Brécourt prête à Molière dans l'*Ombre de Molière* (1674)? Le grand comique y est représenté aux Champs-Elysées avec certains de ses personnages et nous l'y entendons répliquer à Pourceaugnac qui se plaint de la triste célébrité que lui a faite la comédie dont il est le héros : Vous avez tort. Ce nom qui vous déplaît, je l'ai rendu immortel dans tout le royaume. « Dès qu'il arrive en France quelqu'un qui ait tant soit peu de votre air, de vos gentillesses et de vos petites façons de faire, fût-ce un prince, ne dit-on pas : Voilà un vray Pourceaugnac? » (scène 10) [1].

Le **Télémaque** de Fénelon, qui est de 1699, renferme le personnage bien connu de Mentor. Saint-Simon a glissé cette phrase dans ses *Mémoires* : « D'O. était ce Mentor de M. le comte de Toulouse ». A-t-il employé ce nom, dont chacun connait le sens, en souvenir du roman fameux de la fin du XVIIe siècle, ou bien en vertu de la tradition établie depuis l'*Odyssée* où Mentor était déjà le symbole de la sagesse? M. Brunot le fait figurer dans sa liste des *mots nouveaux entrés dans la langue* (1660-1715) et, naturellement, il pense au *Télémaque*, mais il note que le terme manque à tous les lexiques du temps [2]. On peut supposer dès lors que c'est de Fénelon que date son acception symbolique. Nous ignorons si elle se rencontre dans d'autres textes placés entre 1699 et la rédaction du passage cité des *Mémoires* de Saint-Simon.

* * *

S'il est intéressant de connaître la date d'adoption des noms propres en qualité de désignations d'espèces, l'époque de leur entrée dans le vocabulaire commun, il ne l'est pas moins de savoir à quel moment des disparitions se sont produites. Les deux problèmes se font pendants en quelque sorte : ils sont tous

---

(1) V. FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, I, p. 539.

(2) IV, 1re partie, p. 489.

deux difficiles à résoudre, mais le second présente encore plus d'énigmes que le premier. Voyez nos dictionnaires. Souvent ils nous signalent des termes vieillis ou tombés en désuétude, mais ils sont muets (et pour cause) sur l'instant où ces termes ont disparu. C'est que la question est délicate entre toutes. Beaucoup de mots s'éteignent lentement, mais lorsqu'on les croit « hors du siècle », ils ont encore des sursauts de vie. Nous l'avons constaté dans les notices sur Dariolette, Amilcar, Mayeux, M[me] Benoîton. A quel moment ces noms sont-ils devenus des termes désuets ? Pour Amilcar, le rappel de Beaumarchais paraît un acte de lettré, car ce mot devait, à l'époque de *Jean Bête*, avoir disparu de la circulation. Pour Mayeux, la date d'arrêt ou d'extinction indiquée par le bibliographe Félix Meunié (les environs de 1850) semble très plausible, et la scène imaginée par Léon Cladel dans *Ompdrailles* ne constitue pas une preuve indiscutable de réelle vitalité du bossu « symbolique ». Très vraisemblablement, la plupart des lecteurs de *Dariolette* de Maurice Maindron n'auraient pas compris le sens du titre du roman si le romancier ne les avait pas secourus par une définition allusionnelle. Quant à M[me] Benoîton, il se rencontre encore à l'heure actuelle des gens dont les souvenirs remontent assez haut dans le passé pour qu'ils soient à même de vous parler, en connaissance de cause, des objets mis à la mode par la pièce de Victorien Sardou. Mais ce sont des souvenirs d'un autre âge ; ils paraissent devoir s'en aller avec eux. Toutefois, le chroniqueur du *Monde illustré* exagérait quelque peu lorsque, six ans après le succès de la *Famille Benoîton*, il évoquait la vogue de l'œuvre comme une histoire vieille d'un demi-siècle (1).

On le constate : Nous n'aboutissons qu'à des conjectures ou à des probabilités. Il nous faut presque nous borner à signaler le sujet à traiter, le problème à résoudre, et puis passer outre, non sans avoir dit l'intérêt qu'il présente lorsqu'on possède des données assez précises pour la solution de certains cas

(1) Voir ci-dessus, pp. 95-102, 108-111.

déterminés. En somme, le phénomène de la disparition ou de la mort d'un terme s'offre à nos regards sous l'aspect d'un feu qui devient de plus en plus mourant, qui s'éteint petit à petit en lançant de temps à autre quelque légère étincelle. L'extinction est-elle radicale à tel moment ? Personne n'oserait l'affirmer. Lorsqu'un bruit « meurt » dans l'espace, qui donc en perçoit les derniers échos ?

TROISIÈME PARTIE.

Les noms propres devenant sources de dérivés.

La popularité des types va plus loin que leur emploi en qualité d'appellatifs communs. Elle va jusqu'à ces divers emplois qui viennent d'être mentionnés et qui confèrent à leurs noms la variabilité et la souplesse d'expression de n'importe quel mot de la langue commune. L'un de ces emplois — le plus fréquent et aussi le plus intéressant à considérer — est celui auquel ils sont soumis lorsqu'on leur impose le procédé de la dérivation. Il y a là, pour le vocabulaire français, un enrichissement qui n'est point purement occasionnel et momentané, comme celui de l'*archipatelin* de La Fontaine, mais une acquisition souvent durable et qui compte aux yeux de tous.

L'acquisition durable est donc celle d'un mot comme *patelinage*. Mais observons, à ce propos, que la dérivation pour des noms littéraires ne se limite pas toujours à une seule création, pas plus que la chose n'arrive pour des noms communs. *Patelin* a produit le dérivé *patelinage*, mais il a formé, de plus, *pateline*, *patelinerie*, *patelineur*, *—eux*, *—euse*, *—ois*. Il n'est évidemment pas seul, comme on va le voir, à posséder une dérivation multiple, ou nominale ou verbale.

Liste des dérivés (1).

Cette liste, nous ne la garantissons pas complète. Qui pourrait se flatter d'avoir tout lu et, par conséquent, de n'ignorer aucun des dérivés qui peuvent avoir passé par l'esprit de tous les auteurs français? Au surplus, en pareille matière, rien n'est définitif, puisque, chaque jour ou à chaque instant, une germination nouvelle est possible. Tout homme, qui écrit ou qui parle, se fait créateur lorsqu'il en a le goût ou lorsqu'il en éprouve le besoin : à son gré et suivant ses disponibilités ou ses aptitudes lexicographiques, il forge le vocable dérivé qui manque à sa pensée (2).

L'aptitude du nom initial à l'extensibilité ou à la prolification dépend de la vogue attachée au personnage désigné ainsi que de circonstances fortuites ou de raisons d'ordre linguistique. Ici encore — on le devine — la question intéressante serait de savoir ce que les termes fabriqués de la sorte représentent de réalité littéraire pour le public qui les imagine ou les emploie. Le degré de science que suppose leur invention doit être, en général, assez élevé. Cette invention décèle une compréhension ou une intelligence sérieuse du nom primitif.

Aliboron. — *Aliboronesque*.

Alphonse (**Monsieur**). — *Alphonsisme* (cité par A. Barrère, *Argot and Slang*, Londres, Whittaker et Cie, 1902).

---

(1) Voir J. Baudisch, *Ueber Eigennamen als Gattungsnamen im Französischen und Verwandtes*, I-II, Vienne, 1905-1906, Jahresbericht über die öffentliche Unterrealschule in Wien. — Son travail porte sur le français et les littératures étrangères. — Je cite les dérivés d'usage commun ainsi que ceux qui ne sont guère que des créations individuelles ou plutôt dont l'emploi accidentel impose, pour ainsi dire, le signalement ici à titre de curiosité linguistique. Des exemples ne sont donnés et des renvois à des sources ne sont faits que pour des termes dont il convient de démontrer l'existence. Dans ma liste, on trouvera quelques formes féminines qui ne sont pas en réalité des dérivés, mais je les ai mentionnées pour avoir un tableau d'ensemble de ce qui est sorti des noms primitifs.

(2) D'une façon générale d'ailleurs, la dérivation est un phénomène individuel et sans limites précises. Cf. Vendryes, *Le Langage*, p. 221.



Amphitryon. — *Amphitryonne* (forme féminine du nom : voir Nyrop, IV, p. 364). — *amphitryonisme* (goût, manière de se poser en amphitryon). Peut-on citer *amphitryomanie* qu'on trouve dans le titre d'une pièce : *L'Amphitryomanie ou le Faux Baron de Guer Marin*, comédie en trois actes, mêlée de chant, par Ciunniet, ancien volontaire de la marine, 1789 (Soleinne, n° 3066, dans les Recueils manuscrits) ? Je ne connais pas l'œuvre. Ce titre fait penser au verbe fabriqué par Molière lui-même dans sa comédie :

Et l'on me des - Sosie enfin
Comme on vous dés - Amphitryonne.
(III, 7.)

Angot (**Mme**). — Angotiana (voir ci-dessous p. 296).

Antony. — *Antonique, -ysme* ou *-isme* (Lorédan Larchey, *Dict. Argot*, 1880 ; L. Maigron, *Le Romantisme et les Mœurs*. Paris, H. Champion, 1910, in-8°, liv. II, chap. I. *L'Antonisme*).

Arlequin.

Arlequinade. — 1° Pièce du genre italien, ou plutôt pièce où Arlequin doit jouer le rôle principal. N'est-il pas un peu surprenant de rencontrer de ces intitulés : Théophile Gautier et Siraudin, *Pierrot posthume*, arlequinade en un acte et en vers, 1847 ? Pierrot en est le héros, mais il a pour compagnon de scène Arlequin. Le mot s'emploie dans l'association : *pantomime arlequinade* pour désigner une pantomime où figurent Arlequin et ses camarades du théâtre italien. C'est là un indice significatif de la popularité du type ; 2° Oeuvre ridicule et plate ; 3° Bouffonnerie, geste grotesque dans l'esprit des plaisanteries d'Arlequin ; 4° Trait incisif dans ce même esprit. — Gohin, *Les Transformations de la Langue française pendant la deuxième moitié du XVIII° siècle (1740-1789)*. Paris, Belin frères, 1903, in-8°, p. 236, signale *arlequinade* sous la rubrique *Mots nouveaux*, avec exemples de Voltaire (Lettre du 7 août 1769) et de Linguet, *Annales politiques, civiles et littéraires*, Londres, 1777-1783, XII, p. 404.

Arlequine. — 1° Adjectif féminin : la langue arlequine (E. Picot, *Monologue dramatique*, Romania, XVI, p. 536 : Texte publié en 1585 ; O. Driesen, *Der Ursprung des Harlekin*, p. 253) ; 2° Epouse d'Arlequin (chap. II, 8° partie, V) ; 3° Femme revêtue d'un costume imité de celui d'Arlequin ; 4° Danse de caractère propre au personnage d'Arlequin, 5° Air de cette danse.

Arlequiné, -ée. — Orné de couleurs variées, tel le costume d'Arlequin : robe arlequinée.

Arlequinerie. — Ce dérivé est employé par Lesage dans les *Petits Maitres* (1712) à un moment où il était peut-être en mal de rime. Dans



cette comédie, Arlequin apparaît en petit-maître et il dit au chevalier qu'il rencontre à la foire :

Je vois ce qui t'amène
Je connais ton goût fin
Tu quittes Melpomène
Pour chercher Arlequin.

Et le chevalier concède :

J'aime l'arlequinerie
Oui, je suis dans ce goût-là
Ma foi, je baille à l'opéra
Je m'endors à la comédie (1).

La postérité a continué de dire *arlequinade* pour désigner une pochade arlequine; elle a continué d'employer ce mot qui, selon nous, doit être ancien et qui fait partie de la famille : *Crispinade*, *Jocrissiade*, *Pantalonnade*, etc. Elle n'a pas repris *arlequinique* non plus.

Arlequinet : petit Arlequin. Dans *Arlequin imprimeur ou pourquoi écoutait-il?* (comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, par Lepitre et Deshayes, 16 juin 1794, Cité-Variétés), le héros dit en parlant de l'héritier qu'il espère :

Sensible et bon comme son père
Mon Arlequinet grandira.

Arlequinette : fém. d'Arlequinet. Fillette ou femme habillée à la manière d'une Arlequine.

Arlequinique. Arlequique. — Lesage, *Colombine Arlequin ou Arlequin Colombine*, pièce en un acte (Foire Saint-Germain, 1715), scène VII : Colombine fait plusieurs « gestes arlequiniques » (2). — Lesage et Dorneval, *Roger de Sicile surnommé le Roi sans Chagrin*, pièce en trois actes (Foire Saint-Laurent, 1731), III. 10 : Arlequin parle à Mezzetin « d'un son arlequique » (3).

Arlequinisme. — Brugière de Barante, *Arlequin Misanthrope*, comédie en trois actes (Hôtel de Bourgogne, 26 décembre 1690), I, 1. Colombine à Arlequin : « Mais sérieusement, crois-tu ne pouvoir être Misanthrope, sans déroger à ton arlequinisme ? ».

(1) E. Lintilhac, *Lesage*. (Grands Écrivains français.) Paris, Hachette, 1893, pp. 127-128.

(2) *Théâtre de la Foire*, t. II.

(3) *Théâtre de la Foire*, t. IX. — Dans l'*Histoire de l'Ancien Théâtre italien*, p. 354 : « la race arlequinique ».



Baligand. — *Baligânder* (mener une vie de vagabond ou tout au moins de flâneur : voir J. STECHER, *Bulletin de la Société liégeoise de Littérature wallonne*, III, 1860, p. 52).

Barbe Bleue. — *Barbe Bleuette* (chap. II, 8e partie, III).

Benoîton. — *Benoîtonne* (adj. fém. : mœurs benoîtonnes; audaces benoîtonnes); *Benoîtonner*, *Benoîtonnerie*, *Benoîtonisme* (voir LOREDAN LARCHEY, *Dict. Argot*, 1880; NYROP. *Grammaire*, IV, p. 365).

Bobèche. — *Bobechiana* (voir ci-dessus p. 91).

Bovary. — *Bovaryque*, *bovaryser*, *bovarysme*. « Empruntant à Flaubert le nom de sa principale héroïne pour désigner un cas très général de psychologie », M. Jules de Gaultier a défini le Bovarysme « le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est ». Il a dit aussi : « Les Bovariques de M. Barrès [Roman de l'*Energie nationale*] sont des déracinés ». M. ANDRÉ GIDE (*Revue hebdomadaire*, 27 janvier 1923, p. 33) écrit également : « Le Bovarysme est le nom que donne M. J. de Gaultier d'après l'héroïne de Flaubert à cette tendance qu'ont certains à doubler leur vie d'une existence imaginaire, à cesser d'être ce que l'on est, pour devenir ce que l'on croit être ». — A consulter J. DE GAULTIER, *Le Bovarysme, la Psychologie dans l'OEuvre de Flaubert*. Paris, L. Cerf, 1892, in-8°; *Le Bovarysme*. Paris, Mercure de France, 1902, in-16; *Le Bovarysme des Déracinés* : MERCURE DE FRANCE, 1900; *Le Bovarysme de l'Histoire* : IBIDEM, 16 avril 1908; *Revue des idées*, 15 avril 1908; *Le Bovarysme de Salammbô* : MERCURE DE FRANCE, 1 mai 1913. — A. VAN GENNEP, *De quelques Cas de Bovarysme collectif* : IBIDEM, 16 mai 1908. — F. CLEREMBERG, *Flaubertisme et Bovarysme*. Rouen, 1912.

Cadet Rousselle. — *Rousseliana* (voir ci-dessous, p. 296).

Calino. — *Calinette* (femme de Calino). — *Calinotade* (réflexion ou geste à la Calino).

Calicot. — *Calicote* (employée). HENRI THIERY et PAUL AVENEL : *Les Calicots*, vaudeville en trois actes et en prose, 24 mai 1864, Folies-Dramatique. Acte II, scène 8 : Une calicote.

Céladon. — *Céladonique*, *—isme*). — GOHIN, *Transformations de la langue française*, p. 268, cite sous la rubrique *Mots nouveaux* : céladonisme (affectation dans les manières ou le style) avec exemple de Restif, d'après MERCIER, *Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles*. Paris, 1801, Moussard.

Cendrillon. — *Cendrillonnette* (une petite Cendrillon). C'est le titre d'une pièce de théâtre : *Cendrillonnette*, opérette en 4 actes, paroles de

Paul Ferrier, musique de Gaston Serpette et Victor Roger (1890). La Cendrillon de Perrault devient ici une petite héroïne parisienne.

Chauvin. — *Chauvinisme*. — LORÉDAN LARCHEY, *Dict. Argot*, 1880, cite également *chauviniste* avec un exemple, et Baudisch, II, p. 11, donne *chauvinerie* sans exemple. — D'après TACO DE BEER et E. LAURILLARD, *Woordenschat, verklaring van woorden en uitdrukkingen*, p. 134, le mot de *chauvinisme* a été employé pour la première fois dans le vaudeville : *Les Aides de Camp* de Bayard et Dumanoir (1 avril 1842). — Il est entré dans la *Dictionnaire de l'Académie française* en 1878 (septième édition).

Crispin. — *Crispinade* (pièce bouffonne). Cité par GOHIN, *Transformations*, p. 237 (exemple de Dorat, 1780). Il est donné comme un terme que l'usage n'a pas admis. — GUÉCHOT, *Types populaires*, p. 85 : « Au XVIIIe siècle, on appelait crispinade toute pièce de théâtre où un père, un oncle, un tuteur, était dupé par un valet impudent ».

Dandin. — Dans *Georges Dandin* de Molière, le héros dit à sa belle-mère, Madame de Sotonville : « De quoi ai-je profité, je vous prie, que d'un allongement de nom, et, au lieu de *Georges Dandin*, d'avoir reçu par vous le titre de *monsieur de la Dandinière ?* » (I, 4).

Diafoirus. — *Diafoirade*.

Don Juan. — *Don Juane*. MARCEL PRÉVOST a écrit sous le titre : *Les Don Juanes* (Paris, La Renaissance du Livre, 1922), un roman où il définit ainsi ce terme : « Hilda est une Don Juane : elle a passé outre la morale des sexes, elle s'est satisfaite dans le plaisir aussi ingénument, aussi cyniquement, si vous voulez, qu'on se satisfait à table, à beaucoup de tables. Elle appelle ça aimer », p. 56. — *Donjuanerie :* désigne des œuvres où Don Juan intervient (dans Jean Richepin, *Théâtre chimérique*, vingt-sept actes, de pantomime, à propos, proverbe, etc., en prose et en vers, Paris, Charpentier, 1896). — *Don Juanet* (Baudisch II, p. 8 : sans exemple). — *Donjuanesque*. — *Donjuanique* (Baudisch : sans exemple). — *Donjuanisme*.

Fauvel. — *Fauveler* (agir en hypocrite). — *Fauvelon* (adj., hypocrite, trompeur). — *Fauvine* (tromperie, ruse). — *Estrillefauveau* (arriviste). — Voir Godefroy, *Dictionn. anc. lang. franç*.

Figaro. — *Figaresque* (adjectif : pensé ou dit dans l'esprit du type de Beaumarchais et aussi du journal *Le Figaro*). — *Figariser* (écrire ou parler à la manière de Figaro : Baudisch II, p. 12 : sans exemple). — *Figarisme :* propos dans cet esprit et cette manière ; EMILE BERGERAT, *Les Figarismes de Caliban*. Paris, A. Lemerre, 1888).



Gandin. — *Gandinette* (voir ci-dessus p. 107). — *Gandinerie, gandinisme :* habitudes de gandin, de dandy (Dictionnaires de Barrère et de Lorédan Larchey).

Ganelon. — Dans une lettre (6 avril 1672) à sa fille, Mme de Sévigné écrit : « Si je doute de la sincérité de votre conduite et de la *ganelonnerie* de la sienne » [de l'évêque de Marseille]. D'après *DHT*, le mot serait propre à l'illustre dame « et paraît être un emprunt au provençal, *ganeloun* étant encore employé dans le midi de la France comme synonyme de traître ».

Géronte. — *Gérontocratie.* Chanson de Béranger, intitulée : *Les infiniment petits ou la gérontocratie.* Le premier couplet se termine par : « Nous sommes en dix-neuf cent trente ||, Et les barbons règnent toujours »; BALZAC, *Un Prince de la Bohème*, 1840 : « La gérontocratie sous laquelle tout se flétrit en France ». — LORÉDAN LARCHEY (*Dict. Argot*, 1880, p. 191) cite l'exemple : « James Fazig, de Genève, a débuté dans les lettres par un ouvrage intitulé : *De la Gérontocratie, ou Abus de la Sagesse des Vieillards dans le Gouvernement de la France*, 28 ». — On pourrait en donner beaucoup d'autres : le terme est assez fréquent.

Gilles. — *Gillerie* ou *Gilerie* (sottise, niaiserie, acte de Gilles) : GOHIN, *Transformations*, p. 243, cite *gilerie* parmi les *Mots nouveaux*, avec exemple de Beaumarchais, *OEuvres*. Paris, 1809, IV, p. 213. — *Gillotin* (bouffon).

Gogo. — *Gogotte*, fém., s'applique à une femme (BARRÈRE, *Argot and Slang*).

Grippeminaud. — *Grippeminaude* (femme de Grippeminaud) : Rabelais, I, ch. 13. — *Grippeminaudière :* la justice grippeminaudière, ou la justice à la manière de Grippeminaud et de ses gens, ch. 11.

Harpagon. — Le catalogue Soleinne (n° 3145; Recueils manuscrits) signale : *Harpaginet ou la Cassette*, comédie-vaudeville (prose) par Duranceray, 1811, in-12, non représentée.

Janot. — *Janotade* (pièce où figure le personnage de Janot : emploi rare). — *Janoterie* (même sens; parfois écrit *jeannoterie :* voir LA HARPE, *Cours de Littérature ancienne et moderne suivi du Tableau de la Littérature au XIXe siècle par Chénier*, etc. Paris, F. Didot, 1880, II, p. 636; *janoterie* signifie aussi : niaiserie ou phrase grotesque à la manière de Janot). — *Janotisme* ou, moins souvent, *Jeannotisme* : construction vicieuse de la phrase dans le genre des tournures de Janot (chap. II, 8e partie, IV).

Jocrisse. — *Jocrisserie:* niaiserie, maladresse. — *Jocrissiade :* sens analogue. Le mot peut également s'appliquer à de plates compositions littéraires de la nature des comédies dont Jocrisse est le héros, ou bien aussi représenter ces comédies mêmes. — *Jocrisset :* diminutif qui sert de nom au petit-fils de Jocrisse dans l'une de ces comédies; voir chap. II, 8e partie, IV.

Joseph Prudhomme.— *Prudhommade :* sentence à la Joseph Prudhomme. — *Prudhommesque :* parole ou geste à la Joseph Prudhomme. — *Josephprudhommiser :* parler comme lui. Je trouve le mot sous la plume de A. Hollard, *Nouvelles littéraires*, 17 mai 1924, p. 4, col. 6. N'est-ce pas un néologisme ?

Jourdain. — *Jourdainomanie*. — (*L'Européen*, 1904).

Olibrius. — Godefroy, *Dict. anc. lang. franç.*, donne, *Olibrieux*, adj. (d'*Olibrius*), vaniteux, dédaigneux : « D'autant que ceste cy, chaste et riche du sien, fait de l'olibrieuse, de l'altière, de la superbe et de l'audacieuse a l'endroict de son mary » (Brantôme, *Dames galantes*, 1er disc., Buchon). Var. *Olimbrieuse*, Lalanne, IX, 173.

Paillasse. — *Paillasserie :* plaisanterie et geste dans la manière de Paillasse; pitrerie.

Pantagruel. — *Pantagruélesque, -lin, -lion, -lique, -liser, -lisme, -liste :* autant de dérivés qui sortent de l'œuvre de Rabelais. *Pantagruélesque :* digne de Pantagruel; repas pantagruélesque. — *Pantagruéline prognostication*. — *Pantagruélion* (nom du chanvre : Pantagruel personnifie la royauté; la pendaison est un droit régalien). — *Pantagruélique* (sens de pantagruélesque). — *Pantagruéliser* (se conduire en Pantagruel : bien manger, bien boire, bien vivre). — *Pantagruélisme*. Rabelais s'y est repris à trois fois pour définir le *pantagruélisme*. C'est d'ailleurs une doctrine qui est allée petit à petit s'éclaircissant et s'épurant dans son esprit. A la fin de *Pantagruel*, il dit : « . . . estre bons pantagruélistes (c'est à dire vivre en paix, joye, santé, faisant tousjours grand chere) ». Dans le prologue du *Tiers livre* : « Je recongnois en eulx [mes lecteurs] tous une forme spécifique et propriété individuale, laquelle nos majeurs nommoient Pantagruélisme, moienant laquelle jamais en maulvaise partie ne prendront choses quelconques, ilz congnoistront sourdre de bon, franc et loyal courage ». Dans le *prologue* du *Quart livre :* « Je suys, moiennant un peu de Pantagruélisme (vous entendez que c'est certaine gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites) sain et degourt » (1). C'est, en somme, la sérénité philosophique. — *Pantagruéliste* (adepte du pantagruélisme).



Les dérivés *pantagruélion*, *pantagruélisme*, *pantagruéliste* qui ont été forgés par Rabelais lui-même ne présentent, à notre point de vue, aucun intérêt, puisqu'ils ne sont pas une preuve de la popularité de Pantagruel. Cependant, il y a lieu de tenir compte de la vogue que les mots *pantagruélisme*, *pantagruéliste*, *pantagruélique* ont obtenue après l'apparition de l'œuvre dite *Pantagruel*, mais ce n'était qu'une vogue littéraire (cf. *Œuvres de Rabelais*, éd. Lefranc, III, pp. XXIII-IV; *Revue des études rabelaisiennes*, III, pp. 216-221, notes de Lefranc, IX, p. 172, notes de Mlle H. Harvitt).

Pantalon. — *Pantalonnade :* farce burlesque dans le genre des pièces où Pantalon intervient; bouffonnerie; geste bouffon ou grotesque; danse du pantalon : chorégraphie. — *Pantalonne :* femme portant le travestissement de *Pantalon* (cf. *Arlequine*, *Pierrette*, *Scaramouchette* etc.). — Le nom *Pantalon* avec valeur de nom commun ne s'emploie plus guère; *pantalonnade* est un terme resté fréquent. — *Pantalonisme :* spectacle de Pantalon (rare; voir Littré).

Panurge. — *Panurgisme :* acte ou idée dans l'esprit et la manière des gestes et des pensées de Panurge; imitation servile. — *Panurgiste :* les deux mêmes sens, mais appliqués à l'être qui agit. — Le premier des deux sens constitue une allusion à la personnalité même de Panurge; l'autre se rapporte à l'épisode dit des *Moutons de Panurge*.

Patelin [2]. — *Patelinage* (acte ou manière d'être d'un Patelin). — *Patelin* et *Pateline* (adj. masc. et fém.). — *Pateliner* (faire le malade : voir Godefroy, *Dict. anc. lang. franç.*; agir avec ruse, prendre des manières patelines). — *Patilenerie* (actions et manières patelines). — *Patelineur, -euse* (personne qui pateline). — *Patelineux* (sens de l'adj. patelin). — *Patelinois, -e* (Godefroy : adj., de la nature du patelin, du baragouin).

Petit Poucet. — *La Petite Poucette* ou *Poucelte.* — Maurice Ordonneau et Maurice Hennequin, *La Petite Poucette*, vaudeville-opérette en trois actes et cinq tableaux; musique de Raoul Pugno, 5 mars 1891. — Alfred Machard, *Poucette ou le plus jeune détective du monde*, roman d'aventures. Paris, E. Flammarion, 1923. (Le nom désigne un garçon : Poucette « au corps fluet, chétif, malingre ». — M. Berthou, *Poucette*,

---

(1) *Histoire de la langue et de la littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, III, p. 65.

(2) L'orthographe ancienne est *Pathelin*, mais les dérivés sont à l'ordinaire écrits par *t* : c'est cette orthographe que j'ai adoptée pour eux.



saynète enfantine, en un acte. Paris, *L'Édition théâtrale*, Foetisch, Rouart, Lerolle et Cie.

Pipelet (M. et Mme). — *Pipelette*, désignation ironique s'appliquant à une concierge, à une « Mme Pipelet » : *la, une Pipelette.*

Pierrot. — *Pierrotade :* pièce où joue Pierrot. Voir l'exemple du *Journal des Goncourt* que Paul Margueritte cite, à propos de son *Pierrot assassin de sa famille*, dans le *Printemps tourmenté* (Paris, E. Flammarion, p. 159). — *Pierrette :* femme portant un costume imité de celui de Pierrot; quelquefois l'épouse de Pierrot. — *Pierroterie :* 1° comédie ayant pour acteurs Pierrot et ses camarades du genre italien; 2° plaisanterie, niaiserie, acte dans la manière de Pierrot. — *Pierrotin*, soldat de l'armée du général Pierrot dans *Arlequin, général d'armée,* opéra bouffon en deux actes, imprimé sous le bon plaisir des Patriotes, par un soldat de la Lune, 1790 (voir chap. II, 8e partie, *Arlequin*). Un néologisme sans lendemain.

Pococurante. — *Pococurantisme :* insouciance universelle; état de l'homme blasé.

Robert Macaire. — *Macairer :* duper, charlataner. — *Macairien :* adj., fripon (Balzac). — *Macairisme* (filouterie : Lorédan Larchey, *Dict. Argot*, 1880). — *Macairianisme* (mot de Henri Heine : *Robert Macairianisme ou blague universelle :* L. Maigron, *Le Romantisme et les Mœurs*. p. 379).

Scapin. — *Scapinade :* pièce avec Scapin; tour à la Scapin.

Scaramouche. — *Scaramouchette :* femme travestie en Scaramouche (voir *Arlequine, Pierrette*).

Sganarelle. — *Sganarelliser :* tromper un mari dans le sens molièresque. Benjamin Crémieux : Il sganarellise son patron (*Nouvelle Revue française*), 1er juin 1921, p. 716).

Séide. — *Séidisme* : fanatisme d'un Séide. Pierre Lasserre, *Les Chapelles littéraires.*

Tabarin. — *Tabarinade* : 1° une pièce (farce) de Tabarin ; 2° une œuvre littéraire dans son esprit. — *Tabarinage :* bouffonnerie à la Tabarin. — *Tabarinique :* qui est dans le genre Tabarin, qui est digne du répertoire de Tabarin (*Chansons tabariniques*).

Tartarin. — *Tartarinade :* exagération ridicule, hâblerie. — *Tartariner :* faire le Tartarin (Cf. *tarasconade,* équivalent de *tartarinade,* c'est-à-dire une exagération digne de Tartarin de Tarascon).

Tartuffe. — *Tartufferie :* caractère ou acte de Tartuffe, tromperie, hypocrisie. Cf. *Anecdotes sur la bulle Unigenitus*, DICTIONNAIRE DE TRÉVOUX,



1752. — Admis par l'Académie en 1798. — *Tartuffier :* imaginé par Molière lui-même, mais dans une acception qui n'enclôt pas en elle le sens spécial (tromperie) du terme simple (Tartuffe). Nérine se moque de Mariane, qui ne résiste pas assez énergiquement aux volontés impérieuses de son père :

> Non, vous serez, ma foi, tartuffiée.
> (II, 3.)

ce qui signifie : « Vous serez, malgré vous ou quoi que vous fassiez, mariée à Tartuffe ». Dans la version de 1667 où Panulphe remplace Tartuffe, on trouve, en cet endroit, le dérivé *panulphiée*. Le mot de *tartuffier*, qui seul a survécu, pour des raisons connues, n'a pas été naturellement repris par la postérité dans l'acception du vers : « Vous serez tartuffiée ». Il équivaut pour elle à faire l'hypocrite, séduire hypocritement. C'est ainsi que Mme de Sévigné l'entendait lorsqu'elle écrivait dans une de ses lettres : « Ils m'ont tartufiée ». Nous avons là une allusion intéressante qui nous renseigne sur la popularité du type moliéresque au XVIIe siècle. On sait du reste, par ailleurs, que Tartuffe a rapidement conquis la gloire. Cependant, il serait dangereux d'induire de là que le dérivé était courant. Mme de Sévigné aimait les formules pittoresques et c'est ce que prouve, par exemple, l'emploi qu'elle fait de *ganelonnerie*.

Triboulet. — *Tribouletisme* (bouffonnerie). Cité par Baudisch, II, p. 16, sans exemple.

Trissotin. — *Trissotinisme* (pédantisme, cuistrerie).

Trivelin. — *Trivelinade* : bouffonnerie de Trivelin. La Fontaine, dans la *Satire du Florentin contre Lulli* (1686) :

> J'ai huit ou dix trivelinades
> Que je sais sur mon doigt.

Le mot manque dans tous les lexiques du XVIIe siècle (Brunot, *Hist. Lang. franç.*, IV, 1re part., p. 510). Voltaire l'emploie dans une lettre à Thierot (3 juin 1723). Littré et *HDT* le citent, mais ce dernier le donne comme vieilli. — « L'Académie, qui a *pantalonnades*, dans toutes ses éditions, n'a admis *trivelinade* que dans les deux dernières et *turlupinades* qu'à partir de la seconde » (La Fontaine, éd. des *Grands Ecrivains de la France*, IX, p. 174).

Turlupin. — *Turlupinade :* mauvaise plaisanterie, ou plaisanterie à la Turlupin, jeu de mots. — *Turlupinage: Cahiers de Sainte-Beuve*, REVUE DES DEUX MONDES, (15 décembre 1925, p. 800). — *Turlupiner :* 1° faire des turlupinades (vieilli); 2° railler, tracasser.



Le choix des suffixes se fait naturellement (faut-il l'ajouter?) d'après l'acception qui est assignée à ces suffixes mêmes dans la sphère des noms communs de la langue. Qu'on en juge par ce tableau :

— **Ade** : *Arlequinade, calinotade, crispinade, jocrissiade, pantalonnade, pierrotade, scapinade, tabarinade, tartarinade, trivelinade, turlupinade.*

— **Er** : *Arlequiner, baligander, fauveler, macairer, tartariner, tartuffier.*

— **Erie** : *Arliquinerie, benoîtonnerie, chauvinerie, gandinerie, ganelonnerie, gilerie, jocrisserie, pierroterie, tartufferie.*

— **Esque** : *Donjuanesque, figaresque, prudhommesque.*

— **Ette** : *Barbe Bleuette, Calinette, Cendrillonnette, Pierrette, Pipelette, Poucette, Scaramouchette.*

— **Eux** : *Olibrieux.*

— **In** : *Fauvelin, pierrotin.*

— **Ique** : *Antonique, arlequinique, céladonique, tabarinique.*

— **Iser** : *Figariser, sganarelliser.*

— **Isme** : *Alphonsisme, Amphitryonisme, bovaryeme, chauvinisme, donjuanisme, macairisme, macairianisme, triboulétisme, trissotinisme.*

— **Iste** : *Chauviniste.*

— **Onne** : *Amphitryonne, pantalonne.*

— **Otte** : *Gogotte.*

Les plus employés sont les suffixes *-ade* et *-isme*. On le conçoit : dans la langue commune, ils figurent aussi parmi les plus fréquents ou les plus populaires. Une finale a rencontré un succès à noter : c'est *-ana*. Elle a jadis beaucoup servi, c'est-à-dire qu'elle a été souvent appliquée, depuis le XVI[e] siècle jusqu'au début du XIX[e], à un genre de littérature tantôt historique, tantôt fantaisiste, qu'on appelait même *ana*. Tantôt c'était un recueil de pensées détachées, de traits plaisants, d'anecdotes qu'on attribuait à un personnage célèbre dont le nom se combinait alors avec la terminaison *-ana* : *Scaligerana* (Scaliger), *Menagiana* (Ménage), *Bolaeana* (Boileau), *Voltairiana* (Voltaire). Tantôt c'était le même recueil, mais se rapportant à des choses, des lieux, des événements, des êtres

de fantaisie (1). De là les noms lus plus haut et les recueils intitulés :

Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables, recueillies des conversations d'Arlequin. Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1694. — Seconde édition augmentée (même année).

Arlequiniana, Carnavaliana, Scaramouchiana, Carémiana, Trésor des Arlequinades. Bons mots et scènes plaisantes de Dominique et de ses camarades; suivis des aventures de Scaramouche et d'une notice intéressante sur le Carnaval et le Carême, publié par Anagramme Blismon. Paris, Delarue, s. d. (2).

Angotiana ou suite de Calembourgs comme s'il en pleuvait. Contenant les amours du Per-Vertisseur et l'histoire du fameux Lapalisse (3), *sa naissance, sa vie, sa mort, en cinquante couplets.* Paris, Barba, 1803. (Orné d'une vignette en couleurs représentant l'acteur Corsse dans le rôle de Mme Angot),

Angotiana ou élite des calembourgs, orné du portrait colorié de Mme Angot. A Angotianopolis, chez Benoit-Cruchet, 1809.

Le nouvel Angotiana ou recueil de bons mots attribués à la famille des Angot. Lille, Blocquel et Castiaux, 1819 (4).

Bobèchiana ou recueil choisi des bons mots du sieur Bobèche, célèbre paradiste des boulevards et de Tivoli, contenant les calembours, charges et lazzis, turlupinades et quolibets qui lui ont mérité le surnom de Brunet de la Parade. Ouvrage facétieux destiné à servir de supplément au Brunetiana par M. Charles. Paris, Tiger, s. d.

---

(1) A.-F., AUDE, *Bibliographie critique et raisonnée des* ANA *français et étrangers.* (Collection du Bibliophile parisien.) Paris, H. Daragon, 1910, in-8°.

(2) AUDE, *Bibliographie,* pp. 9-10. — Il cite encore plusieurs autres *Arlequiniana* ou *Arliquiniana,* notamment celui-ci : *Le petit Arlequiniana ou Arlequin apothicaire, suivi d'Arlequin ambassadeur, scènes comiques.* [Paru] Au royaume de la Lune, chez le docteur Grazian Balouard, in-32. — Je suppose qu'il s'agit de l'édition signalée avec ces détails par le catalogue Soleinne (n° 3236) : « *Le nouvel Arlequiniana,* etc. Lille, Blocquel, s. d. (1814), in-32. On y trouve les arlequinades suivantes, en prose : *Pierrot incrédule, le Désespoir d'Arlequin, le Fermier de Domfront, Arlequin ambassadeur, Arlequin apothicaire, Arlequin empereur dans la lune. Arlequin,* pant. angl., 5 actes et 11 tableaux. Beck, 1842 ».

(3) AUDE, *Bibliographie,* p. 7, imprimé par erreur : Lagalisse,

(4) L'*Angotiana* est attribué à Armand Ragueneau de la Chainaye qui a publié, sous le nom d'Anagramme Dauneur, plusieurs recueils de l'espèce.



Bobèchiana ou les étrennes de M. Bobèche au public par Mandelard dit Bobêche, bouffon des fêtes du gouvernement et du jardin Ruggieri. Paris, 1816 (1).

Il y a aussi un *Harpagoniana*, des *Jocrissiana* et des *Rousseliana* (2).

Les dérivés en *-ana* n'ont point persisté ; ils ont naturellement disparu avec la vogue, plus ou moins rapide, des livres facétieux et légers qu'ils désignaient. D'autres dérivés n'ont pas même eu pareille fortune. Ils n'ont été que d'un emploi bien rare. Il en existe même qui doivent être des *unica*, des ἁπαξλεγόμενα, ou des créations sans lendemain (p. ex., *jourdainomanie?*). Sans pouvoir toutefois nous prononcer sur ce point, et sans vouloir établir ici des distinctions nettes, nous pensons qu'il faut classer parmi les moins fréquents : alphonsisme, amphitryomanie, arlequinerie, arlequinet, arlequinique, bovaryque, calinette, Don Juanet, figariser, ganelonnerie, gogotte, harpaginet, jocrisset, josephprudhommiser, juive errante, olibrieuse, panurgisme, panurgiste, Petite Poucette, Pierrotin, macairer, macairien, macairisme, macairianisme, séidisme, sganarelliser, tartuffier, tribouletisme, trissotinisme. Ce sont des créations de très faible diffusion. Elles ont été imaginées par un écrivain pour les besoins d'une cause passagère, pour l'intérêt du moment. Elles ne forment guère que des tentatives curieuses et plaisantes. Pour tels noms propres, la dérivation semble s'être produite assez tard. Pour tels autres qu'elle n'a pas encore atteints, évidemment elle reste toujours possible, ou elle se trouve à l'état éventuel. Il suffit qu'un journaliste ait besoin d'un mot drôle pour que le vocabulaire français s'accroisse d'un terme comme *olibriuser*. L'accroissement pourra bien n'être, évidemment, que temporaire.

Mais tous les noms propres sont-ils susceptibles de développe-

---

(1) Voir ci-dessus, p. 91.

(2) Voir AUDE, *Bibliographie*, pp. 50, 54-55 et 90, ainsi que notre chapitre II, 8e partie, III et IV.



ment par la dérivation? En principe, oui. Cependant, les appellatifs de types qui se sont allongés d'un suffixe constituent plutôt la minorité. Les autres n'ont pas subi l'opération du « provignement » pour diverses raisons : notamment parce qu'ils n'étaient pas suffisamment populaires ou parce qu'ils n'étaient pas constitués de manière à la pouvoir subir : leur conformation ne se prêtait pas à la dérivation; cf. Chicaneau, Maître Jacques.

QUATRIÈME PARTIE.

La vogue assurée à certains prénoms et le discrédit jeté sur d'autres par le succès de certaines œuvres littéraires.

D'une façon générale, tout personnage fictif qui reçoit la consécration de la gloire, et sans que pour cela il porte figure de type, a l'honneur de voir son nom, pendant un temps plus ou moins long, marqué d'un signe d'élection au calendrier. L'histoire nous a conservé le souvenir de la popularité faite, par exemple, aux prénoms d'Esther (après la tragédie de Racine, 1689), de Julie et de Claire (*Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, 1761), de Mélanie (*Mélanie ou la Religieuse* de La Harpe, 1770), d'Oscar et de Malvina (après les supercheries de Macpherson, seconde moitié du XVIII[e] siècle), d'Atala et de René (Chateaubriand, 1801-1802)... Toutefois l'onomastique des types (dans le sens que nous avons défini) n'enregistre guère de succès de ce genre. Qu'on relise nos listes précédentes et l'on n'y trouvera que deux ou trois noms qui ont été mis à la mode par les œuvres littéraires d'où ils sortent : Roland, René.

La chose s'explique aisément. Les types, nous l'avons dit, symbolisent à l'ordinaire nos ridicules et nos travers, rarement nos qualités et nos mérites. M. Counson en a fait la remarque à propos du Moyen Age : « Les termes typiques sont générale-

ment injurieux et péjoratifs, et cela n'a rien de surprenant; la variété des vices est infiniment plus grande que celle des vertus dans les créations littéraires, et la langue retient plus souvent la flétrissure que l'apothéose » ([1]).

Dès lors, il faut s'attendre plutôt au spectacle inverse, au *discrédit* des noms. Nous les voyons tomber en défaveur. Du moins, c'est le sort qui échoit à certains d'entre eux dans les milieux littéraires ou les milieux qui perçoivent des échos assourdis du monde des lettres. Vous n'y entendrez plus les prénoms d'Agnès (à cause de Molière qui en a fait le synonyme de niaise), d'Alphonse (un souteneur d'après Alexandre Dumas fils et peut-être aussi d'après un chansonnier parisien), de Bazile (le calomniateur cauteleux de Beaumarchais). D'autres encore sont également discrédités : Nicaise, Nicodème, mais le ridicule qui les entache n'est pas, comme nous le savons, d'une indiscutable provenance littéraire.

Nous venons de dire que le prénom d'Alphonse tient son acception désobligeante peut-être d'un chansonnier aussi bien que du créateur même du type, Alexandre Dumas fils, dans la comédie *Monsieur Alphonse* (1873). Jules Lemaître a pourtant prétendu démontrer, en une très brillante chronique, que c'était le public qui avait transformé le héros de l'œuvre, ce Monsieur Alphonse qui cherche à se débarrasser du soin d'élever sa fille naturelle et à vivre aux dépens d'une ancienne servante enrichie qu'il se propose d'épouser. D'après le fin critique, la transformation aurait été surprenante de rapidité : on n'a plus voulu voir dans ce personnage qu'un pleutre, un *mufle*. Et cependant, fait-il remarquer, « la vénalité d'Alphonse n'est que brièvement indiquée par Dumas et la pièce subsisterait, ce détail supprimé ». Or, ajoute-t-il, « vous savez ce qu'est devenu M. Alphonse dans l'imagination publique. Il est devenu le *souteneur* simplement. L'indication jetée par M. Dumas a fructifié. On a chargé Alphonse, non seulement de ce qu'il a fait, mais de ce qu'on le

([1]) *Noms épiques*, p. 413.

sent capable de faire, telle circonstance étant donnée. Le joli jeune bourgeois qui *se sert* des femmes à l'occasion s'est changé en homme qui *vit* d'elles et qui pense que *l'amour, c'est l'argent des femmes*. On a prolongé et achevé son type. C'est ainsi, ou à peu près, que Tartufe, qui est dans la réalité (voir le texte de Molière) un gentilhomme de province, un homme très intelligent, de beaucoup d'esprit, de façons séduisantes, est devenu dans l'esprit des foules, grâce à trois ou quatre indications (d'ailleurs contradictoires à tout le reste de son personnage) sur sa trogne et sur sa gloutonnerie, un grossier bedeau, un ignoble rat de sacristie. Pourquoi? Parce que Tartufe et Alphonse étaient nés étrangement viables. Alphonse, comme Tartufe, a donc continué de vivre après sa première apparition sur les planches; nous l'avons, pour ainsi dire, soumis à des expériences, suivi des yeux à travers le monde; connaissant son vrai fond et de quels jolis messieurs il était virtuellement le frère, nous l'avons vu, au gré des circonstances, se développer, selon son naturel, comme une créature en chair ou en os, — ou en arêtes (1) ».

Mais ne devrait-on pas tenir compte de l'action signalée par Alexandre dans le *Musée de la Conversation* : « Parmi les causes qui contribuèrent à populariser le nom d'Alphonse, il faut citer le succès d'une chanson licencieuse intitulée *La Famille Alphonse du Gros-Caillou,* qui fut inspirée à M. Lacombe, artiste dramatique, par la pièce de Dumas et la suivit de très près. Elle ne fut imprimée qu'en 1888 et donna lieu à des poursuites contre l'auteur et l'éditeur (police correctionnelle, 17 octobre 1888). On nous assure que le malheureux artiste en mourut de chagrin (2). » Le sens péjoratif du nom d'Alphonse est presque populacier. Dès lors, n'est-ce que le public de Dumas qui l'aurait fait tel?

---

(1) *Impressions de théâtre*. Paris, Lecène et Oudin, 1896, IX, pp. 151-154.
(2) P. 8.

CINQUIÈME PARTIE.

Les paroles littéraires.

Les types devenus célèbres n'ont pas conquis uniquement la popularité par leur vérité, leur valeur symbolique, le pittoresque ou le plaisant de leurs gestes, la sonorité expressive de leurs noms et pour d'autres raisons encore qui seront envisagées ailleurs [1]. Ils la doivent aussi à leur langage ou bien au langage tenu soit à leur égard, soit à leur propos. Ils ont proféré des paroles ou bien on leur en a appliqué qui, grâce à leur sens ou à leur tour, sont entrées dans le langage ordinaire, c'est-à-dire des paroles que le public a pris plaisir à répéter, sans qu'il sût toujours exactement de quelle source il les tenait. La répétition ou la vogue de ces paroles est, de son côté, une forme même de la popularité des personnages fictifs qui les ont prononcées ou provoquées.

Tous les types n'ont pas à leur actif un « dire » de quelque renom. Ils ne sont même qu'un nombre restreint à posséder ce genre de réputation, à être évoqués plus ou moins fréquemment dans les livres et les conversations par des formes allusionnelles : *comme dit*, ou *comme disait*, *suivant les mots*. Volontiers, pour peu que nous ayons des lettres, nous cherchons à parer nos discours, à relever notre style au moyen de citations de l'espèce : ce sont là des sous-entendus, des malices de l'esprit qui nous confèrent un air d'homme cultivé et presque d'écrivain !

---

[1] Chap. III.

Voici de ces paroles (je les range dans l'ordre chronologique des œuvres) :

Revenons à nos moutons (Le juge à Pathelin : MAITRE PATHELIN, XV[e] siècle).

C'est le chien de Jean de Nivelles,
Qui s'enfuit quand on l'appelle.
(Chanson populaire de JEAN DE NIVELLES.)

Soixante-trois manières de gagner de l'argent... (Portrait de Panurge lequel avait, dit Rabelais, « soixante et troys manieres de trouver de l'argent tousjours a son besoing : dont la plus honnorable et la plus commune estoit par façon de larrecin furtivement faict ». Livre II, chapitre XVI).

Les Moutons de Panurge (En réalité, les moutons de Dindenault : Livre IV, chapitre VIII, de GARGANTUA et PANTAGRUEL).

Vous êtes orfèvre, M. Josse (Sganarelle à M. Josse : L'AMOUR MÉDECIN. 1665, de Molière).

Sganarelle et ses mots dans le MÉDECIN MALGRÉ LUI (1666) de Molière : *Il y a fagots et fagots* (I, 6). — *Voilà justement ce qui fait que votre fille est muette* (II, 6). — *Nous avons changé tout cela* (II, 6).

Et Tartuffe? — Le pauvre homme! (Mots d'Orgon : TARTUFFE, 1664, de Molière). — Voir les jolies variations écrites sur ces deux mots par Théodore de Banville, ODES FUNAMBULESQUES (*Et Tartuffe?*).

Vous l'avez voulu, George Dandin! (Mot de George Dandin à lui-même : GEORGE DANDIN OU LE MARI CONFONDU, 18 juillet 1668, de Molière).

Sans dot! (Harpagon : AVARE, 9 septembre 1668, de Molière).

Il fait de la prose sans le savoir (Allusion au mot si connu de M. Jourdan : LE BOURGEOIS GENTILHOMME, 1670, de Molière).

Je vis de bonne soupe et non de beau langage.
(Chrysale, LES FEMMES SAVANTES, 1672, de Molière).

Eh bien! dansez maintenant (La Fourmi à la Cigale, dans *La Cigale et La Fourmi* : La Fontaine, FABLES, I, 1).

... Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.
(Le Corbeau, symbole du personnage naïf, vaniteux et trompé : *Le Corbeau et le Renard*, La Fontaine, I, 2.)



Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né?
(L'Agneau, symbole de l'innocence injustement accusée : *Le Loup et l'Agneau,* La Fontaine, I, 10).

Je plie et ne romps pas!
(Le Roseau, symbole de la faiblesse courageuse et endurante : *Le Chêne et le Roseau,* La Fontaine, I, 22).

Ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? (La femme de la Barbe Bleue à sa sœur : *La Barbe Bleue,* dans les CONTES, 1697, de Perrault).

Cultivons notre jardin (Morale philosophique de CANDIDE OU L'OPTIMISME, 1759, de Voltaire).

C'en est! (Mot de Janot, LES BATTUS PAIENT L'AMENDE, 1779, de Dorvigny).

Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante (Figaro, LE BARBIER DE SÉVILLE, 1775, de Beaumarchais; I, 1).

Que voulez-vous, Monseigneur, c'est la misère (Figaro au comte Almaviva, LE BARBIER DE SÉVILLE, I, 2).

Aux vertus qu'on exige dans un domestique, votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets (Figaro au comte Almaviva, LE BARBIER DE SÉVILLE, I, 2).

Va te coucher, Bazile, tu as la fièvre. Le mot ainsi prononcé ne correspond pas exactement au texte réel.
Le comte Almaviva à Bazile : *Allez vous coucher, mon cher Bazile, vous n'êtes pas bien.* Et Bartholo dit ensuite : *D'honneur, il* [Bazile] *sent la fièvre* (LE BARBIER DE SÉVILLE, III, 11).

Médiocre et rampant, et l'on arrive à tout (Figaro, LE MARIAGE DE FIGARO, 1784, de Beaumarchais, III, 5).

La forme, la -â forme! (*ou la fô-orme*) (Brid'oison, LE MARIAGE DE FIGARO, III, 13).

Il fallait un calculateur; ce fut un danseur qui l'obtint [la place]. (Figaro, LE MARIAGE DE FIGARO, V, 3).

Bon voyage, cher Dumollet,
A Saint-Malo, débarquez sans naufrage!...

(Chant à l'adresse de M. Dumollet renvoyé en province : Désaugiers, *Le Départ de Saint-Malo ou la Suite des Trois Étages,* 25 juillet 1809).



Elle me résistait, je l'ai assassinée! (Mot final d'ANTONY, 1831, d'Alexandre Dumas père).

Joseph Prudhomme. Voir ses mots : chapitre II, 8me partie, III.

Cette malle est à nous? Elle doit être à nous. (Réponse de Billboquet à son paillasse Gringalet : LES SALTIMBANQUES, 1838, de Dumersan et Varin, I, 11). — Voir le plaisant commentaire de Théodore de Banville, *Odes funambulesques.*

Il était grêlé, Mon Président. — Tous dans le même trou (Jean Hiroux : voir ci-dessus, p. 104).

Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale (Titre du roman où Louis Reybaud raconte les aventures de ce personnage, 1843).

C'est le jardin de Jenny l'ouvrière.

(Refrain de la romance de JENNY L'OUVRIÈRE, paroles d'Émile Barateau, musique d'Étienne Arnaud, 1847).

Brigadier, vous avez raison.

(Refrain de la chanson : PANDORE OU LES DEUX GENDARMES, 1852, de Gustave Nadaud).

Il n'est pas facile de déterminer la part qui serait à faire, en matière de citations de l'espèce, à chacun des auteurs ou des inventeurs de types qui nous aident à penser et avoir de l'esprit. Avons-nous bien, par exemple, établi le lot exact et complet de Molière dans notre bilan ? Est-ce dix, quinze, vingt ou trente mots célèbres qu'il possède à son actif? Ne devrait-on pas rappeler encore quelques autres paroles de Figaro ou de ses compagnons de scène dans le théâtre de Beaumarchais ? Nous n'avons certes pas reproduit de La Fontaine tous les propos populaires qui sont sortis de la bouche de ses personnages symboliques, . . . mais nous espérons que le lecteur fera le reste, pour lui et pour les autres écrivains, ou qu'il considérera notre liste comme un choix.

Les mots célèbres ne constituent pas tout le bagage littéraire des types en face de la postérité. On cite d'eux aussi leur genre de ridicule verbal ou de plaisanterie, leur façon d'être comiques (comiques involontairement) dans leur langage ordinaire. Janot « commettait » les fautes grotesques qui ont reçu de lui la

dénomination de *janotismes* [1]. Il disait, par exemple : « Mon père avait un beau couteau, devant Dieu soit son âme, pendu à sa ceinture ». Des fabricants de mots drôles, qui avaient un esprit que ne possédait pas le héros des *Battus paient l'amende*, se sont divertis à forger des inversions dans son genre. Ainsi a-t-il vu s'accroître sa popularité par l'emploi de ses bizarres procédés linguistiques.

De même, on a eu la *lapalissade* (des naïvetés comme en disait La Palice dans sa fameuse chanson ou, pour être plus exact, comme cette chanson en prêtait à son héros), — la *calinotade* ou le *genre Calino* (autre façon d'être niais), — la *prudhommade* (ou l'art de proférer de solennelles imbécillités). En somme, c'est le procédé appelé : *à la manière de*... et qui ne forme pas le monopole de quelques fins pasticheurs littéraires, tels que Charles Muller et Paul Reboux. La masse le pratique également, mais sur une petite échelle; elle ne fait pas le morceau de cinq ou dix pages; elle se contente, souvent à huis clos et parfois *inter pocula*, de faire des phrases de cinq ou de dix mots en guise de divertissement.

Le rôle des paroles et des procédés littéraires est d'une importance considérable dans la réputation de certains types. On ne se doute pas de ce que ces paroles et ces procédés ont fait pour leur conférer la renommée. Nous avons déjà dit que le grand public ne connaissait plus guère Joseph Prudhomme que par deux ou trois de ses apophtegmes. Nous allons bientôt montrer sur quelle base légère est édifiée la popularité de Monsieur Josse. On verra que, dans l'unique scène de Molière où il paraît, d'autres marchands « intéressés » comme lui à placer leur marchandise, Monsieur Guillaume, par exemple, auraient bien pu passer à la postérité, à titre de personnages symboliques. Mais la gloire a élu Monsieur Josse, parce que Sganarelle lui a répondu par le : *Vous êtes orfèvre, Monsieur*

(1) Chap. II, 8e partie, IV.

Josse, un mot d'un tour drôle, heureux, expressif (avec le MONSIEUR Josse) qui s'est incrusté dans les esprits.

Après cela, il y aurait à réfléchir sur le pouvoir de « sustentation » d'autres paroles comme : *Vous l'avez voulu, George Dandin. — Il fait de la prose sans le savoir. — Sœur Anne, ne vois-tu rien venir? — Cultivons notre jardin. — Va te coucher, Bazile. — La fô-orme, Monsieur. — Le char de l'État qui navigue..., Ce sabre qui..., Brigadier, vous avez raison,* etc.

SIXIÈME PARTIE.

Certain public fait de la littérature sans le savoir.

Les expressions qu'il est convenu entre linguistes ou critiques d'appeler *paroles littéraires* ne sont pas exclusivement des propos tenus par des types ou bien adressés à des types. On désigne de ce terme tout ce qui, ayant été formulé par un écrivain habile ou heureux, a été favorablement reçu du public et a fait fortune auprès de lui. Par exemple : *Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses. — Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats. — Ceci tuera cela.* Les paroles littéraires, de quelque origine qu'elles soient et que nous répétons souvent, qui deviennent donc sur nos lèvres des *citations*, des *allusions*, les paroles littéraires, disons-nous, ont une particulière valeur : elles nous rendent un précieux service, le service de nous permettre d'exprimer de façon piquante nos idées et nos sensations, ou aussi de nous faire paraître, devant nos « écoutants », des « parleurs » d'intellectualité distinguée. En quelque sorte, elles approvisionnent notre être pensant de l'une de ses ressources les plus intellectuelles. Selon une très juste remarque, ces paroles renferment « les notions les plus hautes et les plus savantes du vocabulaire, l'élément spirituel de la

communauté linguistique » [1]. Ainsi en est-il également, et même à plus forte raison, des noms désignant des types de livres, types dont la mention allusionnelle, intentionnelle, dans nos entretiens et nos écrits, représente en réalité plus de science littéraire que ne le fait la simple citation, comme celle d'un vers de La Fontaine :

Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats,

ou bien celle de cet autre vers qui est de Voltaire :

Le premier qui fut roi fut un soldat heureux.

Oui, certes, la citation d'un personnage de livre paraît représenter plus de science littéraire, car elle présuppose, chez le citateur, la lecture ou la connaissance de toute une œuvre, de l'œuvre où le type cité a son histoire contée, sa psychologie analysée. Seulement, cet élément spirituel de notre glossaire métaphorique est-il aussi spirituel, aussi intellectuel qu'il semble à première vue? Sommes-nous aussi instruits, aussi cultivés que nous en avons l'air? Possédons-nous toujours une très nette conscience de la valeur imagée, figurative, littéraire, des noms que nous prononçons? Bref, de quelle somme d'informations effectives notre parler à sous-entendus décèle-t-il la présence en nous? Ce sont des questions auxquelles nous nous abstiendrons évidemment de répondre, et pour cause : chacun les résoudra à sa façon. Nous ne les formulons du reste que pour y chercher l'occasion d'introduire une réflexion d'apparence peut-être plaisante ou malicieuse, mais qui n'est pourtant ni futile, ni inutile. Souvent, nous vivons dans une sorte d'inconscience psychique à l'égard de ce que notre langage

---

[1] « La langue française, autant et plus que langue qui vive, comprend, outre les paroles qui désignent littéralement ce qu'elles dénomment, des paroles figurées, dont le sens provient d'une allusion à un récit historique ou fictif, aux mœurs et aux lettres... Ces paroles comprennent précisément les notions les plus hautes et les plus savantes du vocabulaire, l'élément spirituel de la communauté linguistique. » — A. COUNSON, *Les Paroles littéraires de la Langue française. Étude de linguistique littéraire.* (GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSCHRIFT, 1913, pp. 155-157.)



courant renferme de « livresque ». Souvent, le public est comme M. Jourdain qui faisait de la prose depuis quarante ans sans le savoir lorsque, tout simplement, il demandait à sa servante : « Nicole, apportez-moi mes pantoufles et me donnez mon bonnet de nuit ». Bien des gens, en effet (et qui ne sont pas tous du grand public) font des belles-lettres ou de la littérature depuis plus ou moins de quarante ans, mais sans le savoir. Disons peut-être avec plus d'indulgence ou moins de pédantisme : bien des gens ignorent qu'ils sont des lettrés inconscients lorsque, par exemple, ils citent allusionnellement Olibrius, Artaban, Barbacole, Gogo, Calino, car ces noms, c'est de la littérature.

Or, remarquons-le, n'est-ce pas là l'une des formes à considérer du succès littéraire? Elle n'en est pas la plus importante, sans doute, mais elle a sa force démonstrative. On se trouve en présence d'un phénomène analogue à celui de la création métaphorique qui fait que les hommes emploient des images sans s'en rendre compte.

Olibrius. — Le nom a le sens de : fanfaron, faiseur d'embarras, personnage qui fait le méchant ou qui fait l'entendu, homme ennuyeux et ridicule, être bizarre, original, excentrique, voire « hurluberlu ». Il nous vient d'une époque lointaine, de l'époque romaine, en réalité. L'histoire nous apprend qu'il a existé un Olibrius, gouverneur des Gaules sous le règne de l'empereur Décius (249-251) et qui fut le persécuteur des chrétiens. La littérature hagiographique, lyrique et dramatique s'est emparée de lui et, ajoutant à des données authentiques les inspirations de la légende, elle a dépeint cet ennemi de la religion et elle l'a surtout représenté sous les traits horribles du bourreau de sainte Marguerite et de sainte Reine [1]. On aurait quelque

---

[1] Sur Olibrius, à consulter entre autres : ÉDOUARD FOURNIER, *L'Ami de la Maison,* 1856, I, p. 127, et II, p. 318; W.-L. HOLLAND, *Die Legende der heiligen Margarete,* Hanovre, C. Rümpfler, 1863; NISARD, *Histoire des Livres populaires,* II, pp. 166-170, 176-184; L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères,* Paris, Hachette, 1880,

peine à préciser l'époque où cette littérature a commencé d'agir. Peut-être conviendrait-il de tenir compte de l'influence qu'ont exercée les récits biographiques en latin pour la diffusion du nom du tyran et du sens symbolique attaché à ce nom. Mais la chose est-elle possible? Le problème est obscur, et tout ce qu'il est permis de dire, c'est que ces textes remontent haut. Quant aux œuvres françaises, la bibliographie nous signale une *Vie de Sainte Marguerite*, dont elle voudrait dater l'impression, mais sans preuves sérieuses, de la fin du XV[e] siècle; une *Vie de Sainte Reine*, sortie de presse aux environs de 1510, et un *Mystère dramatique de Sainte Marguerite*, dont on mentionne une édition vers 1540. Sauf dans ce *Mystère*, le nom du persécuteur est donné sous la forme francisée : *Olibre*. Pourtant c'est *Olibrius* qui a pris place dans le vocabulaire populaire. Doit-il cette fortune à son étrange sonorité, car on croirait volontiers que le personnage apparaît plus redoutable ou plus singulier sous son revêtement phonétique latin, avec sa finale en *us ?* Nous l'ignorons (1). Autre question : A quelle époque, ce nom a-t-il pénétré dans le vocabulaire indiqué? Édouard Fournier écrit à ce sujet : « Dès le XVI[e] siècle, comme on le voit par un passage des Contes de Bonaventure des Périers, il apparte-

in-8°, pp. 531-533; FRITSCHE, *Molière-Studien*, p. 168; LIVET, *Lexique de Molière*, I, p. 179. — L'Olibrius du III[e] siècle, qui est vraiment le prototype de l'*Olibrius* français a été parfois confondu avec un personnage du même nom, lequel était un sénateur romain de la famille Anitienne, avait épousé Placidie, la fille de Valentinien III, et qui fut placé sur le trône d'Occident en 472, par Risimer, chef des Suèves. (Cette confusion a été faite, notamment, par FOURNIER, *L'Ami de la Maison ;* JACOB, *Bonaventure des Périers*, p. 235; LITTRÉ, *Dictionnaire.*)

(1) Sur les dates précitées, voir NISARD, *Histoire des Livres populaires*, II, pp. 166, 167 et 181; PETIT DE JULLEVILLE, *Mystères*, II, p. 531. — Des critiques ont parlé de divers Mystères dramatiques ayant mis en scène le martyre des deux saintes (Fournier, Littré, etc.). Je n'ai rencontré que l'indication d'une seule œuvre théâtrale du moyen âge : *La Vie de Sainte Marguerite;* voir PETIT DE JULLEVILLE, *Ibid.*, et M. GUSTAVE COHEN, qui est particulièrement compétent en ces matières et qui dit : « Je ne connais cet Olibrius que par le Mystère de Sainte Marguerite ». REVUE DES ÉTUDES RABELAISIENNES, IX, p. 12. — Sur la forme *Olibre*, voir les textes cités par NISARD. On trouvera également chez l'auteur de l'*Histoire des Livres populaires* des indications sur la littérature du personnage après le XVI[e] siècle.

nait déjà bel et bien au dicton proverbial qui court encore : *Faire l'Olibrius*, pour dire : *Faire le méchant, le matamore* ». On lit effectivement dans les *Nouvelles récréations et joyeux devis* (n° XCI) publiées en 1558, quatorze ans après la mort de l'auteur : « Pour ce, mon mary, passez votre colère et, au lieu de faire ainsi l'Olibrius, remerciez messire Itace ». D'après ce texte, qui peut remonter assez loin dans le siècle, on voit, on sent bien que le mot a pris pied dans la langue depuis un certain temps [1]. Une autre preuve de son expansion serait-elle à chercher dans la forme adjective qu'il a revêtue chez Brantôme : *olibrieuse* [2]? Nous n'oserions le prétendre. Le terme doit être populaire, mais il ne semble pas fréquent dans la littérature du XVIe et du XVIIe siècle. Le *Virgile travesti* de Scarron l'emploie dans ces vers (livre I) :

Ce Néron, ce Tiberius
Qui faisait de l'Olibrius.

Il coupa la tête d'Anthée,
Grand architecte d'almanachs,
Olibrius a trois carats.

Le *Pédant joué* (1654) de Cyrano de Bergerac en use également. Gareau y dit au fier-à-bras Chasteaufort : « Pourquoi faites-vous ainsi l'Olibrius et le Vespasien » ? (II, 2). Vient, en même temps, le passage, bien autrement connu, de l'*Etourdi ou les Contretemps* (1653 ou 1655) de Molière. L'entreprenant Mascarille, s'adressant à Lélie, lui crie :

Courage, mon garçon, tout heur nous accompagne,
Mettons flamberge au vent et bravoure en campagne,
Faisons l'Olibrius, l'occiseur d'innocents ! (III, 5).

L'allusion du grand comique offre de l'intérêt : elle indique que le souvenir de l'acception primitive se maintient. « Occiseur d'innocents » signifie toutefois fanfaron ou matamore. C'est en ce dernier sens que le terme reparaît chez Dancourt, dont un

---

(1) Cf. d'ailleurs les œuvres du XVe siècle, citées par Nisard.

(2) Voir ci-dessus, p. 291.

personnage des *Curieux de Compiègne* (1698), décrit ainsi deux nigauds, jouant à l'important: « Ils aviont, morgué! biaux juste-au-corps tout chamarrés d'or, et ils étiont montés comme des Saint-Georges; ils fesiont les Olibrius dans les commencements; mais ils avont le caquet bien rabattu, à l'heure qu'il est» (scène VI); chez Lesage qui, dans le *Point d'honneur* (1702), fait dire à Crispin, lequel a reçu un soufflet : « Ho! ho! monsieur l'olibrius, vous n'avez qu'à vous bien tenir » (II, 15). Les auteurs de *Cadet Roussel Misanthrope ou Manon repentante* (23 avril 1799) pensent à l'idée d'individu bizarre, original, ou d'« ours », lorsqu'ils prêtent à Balivar parlant de Cadet Roussel le propos :... « savoir si cet olibryus, que nous ne connaissons pas, voudra céder ce pavillon » (scène II). Plus loin (scène XVI), cet olibrius, ce Cadet Roussel est qualifié d'« ostrogot ».

Le nom semble avoir évolué petit à petit vers le sens de personnage excentrique ou d'hurluberlu, sens aujourd'hui prédominant. Nous y reviendrons [1].

Artaban. — Un autre faiseur d'embarras, ou du moins qui passe pour tel, est Artaban. Il sort aussi de la littérature, c'est-à-dire d'un roman de La Calprenède, *Cléopâtre*, de 1647. L'héroïne, soit dit par parenthèse, n'est pas la célèbre reine égyptienne de ce nom, mais sa fille. Elle n'a pas laissé de traces bien marquées dans nos lettres françaises. Le roman où elle paraît n'est d'ailleurs plus qu'un titre que mentionnent consciencieusement nos manuels, et, des douze volumes qu'il comprend dans l'édition première, la postérité n'a gardé que le nom d'Artaban ou l'expression : « Fier comme Artaban » [2].

---

[1] Chap. VI.

[2] On lit dans le *Virgile travesti* de Scarron :

> Tarquite . . . . . .
> Portant casque comme un turban,
> Sur ses ergots comme Artaban.

Ces vers se trouvent dans le livre X, une partie due à Moreau de Brasei. FOURNEL (édition Garnier, p. 359), annote le passage : « C'est un personnage de la *Cléopâtre*, roman de La Calprenède qui, s'il n'a pas tout à fait donné naissance au proverbe : *fier comme Artaban*, l'a du moins répandu et popularisé. » Quid ?



Barbacole. — Le nom vient de la littérature, ou, d'après une indication précédente, il doit être devenu mot littéraire, appellatif de personnage en France, grâce à une mascarade de plusieurs auteurs (1675). Cependant, on a cité souvent l'emploi qu'en a fait La Fontaine comme si ce nom était de lui. Dans la *Querelle des Chiens et des Chats et celle des Chats et des Souris*, il a écrit :

Hommes, il vous faudrait encore à soixante ans
Renvoyer chez les barbacoles.

C'est dans la fable VIII du livre XII, lequel a paru en 1694. Un ancien commentateur du Bonhomme, Pierre Coste, explique ainsi l'étymologie du mot : « C'est un terme plaisant et burlesque emprunté des Italiens, qui l'ont inventé pour désigner un maître d'école qui, pour se rendre plus vénérable à ses élèves, porte une longue barbe (*barbam colis*) (1) ». Un autre exégète, Walckenaer, avait d'abord supposé que La Fontaine faisait allusion à une expression lue dans quelque conte ou historiette populaire de son temps. Mais, plus tard, le savant éditeur a songé à la mascarade, le *Carnaval*, qui est antérieure de vingt ans à la publication du livre XII des *Fables* (2). Voici quelques renseignements sur cette œuvre ou cette source. Benserade avait écrit les vers d'un ballet intitulé le *Carnaval*, qui fut dansé par Louis XIV, le 18 janvier 1668, dans son appartement de Versailles; il fut encore donné le 27 et les quatre jours suivants à Saint-Germain et, pour la circonstance, on l'avait accru de quelques entrées. La musique était probablement de Lulli, qui figurait parmi les auteurs. Le 17 octobre 1675, une autre mascarade, également désignée le *Carnaval* et composée de neuf entrées, obtint les honneurs de l'exécution à l'Académie royale de Musique. La partition venait de Lulli et les entrées principales avaient été formées de divertissements,

(1) Édition des *Fables*, 1743.

(2) Voir ses éditions des *Fables*, et surtout celle de 1891 (Firmin-Didot). LITTRÉ, qui donne comme probable l'étymologie de *barbam colere*, ajoute qu'on ne sait d'où La Fontaine a pris le mot.

d'extraits empruntés au *Carnaval* de Benserade, à des pièces de Molière et à divers ballets dansés à la cour, etc. La deuxième avait pour sujet : *Barbacole et ses écoliers*. Le maître d'école y chantait, entre autres couplets :

In campagna son venuto
Per tener famosa scuola;
Il mio nom' è conosciuto
Son il maëstro Barbacola (1).

Barbacole était donc connu avant La Fontaine. Son nom, qui se présente avec une physionomie d'appellatif commun (un magister à longue barbe : de *barbam colere*), a servi à désigner en France un personnage de théâtre. La popularité qui lui a été faite date-t-elle de la mascarade ou de la fable? Nous manquons d'informations à cet égard. Nous savons toutefois que les dictionnaires du temps ne citent pas le terme, mais que le *Journal de Dangeau* (4 février 1700) renferme l'expression : « Monseigneur vint ensuite habillé en enfant et mené par Mme la princesse de Conti, qui était en barbacole (2). » Une autre indication nous est parvenue qui mérite peut-être d'être consignée ici : « *Barbacole ou le Manuscrit volé*, opéra-comique en un acte et en vers libres par Nic. Lagrange, Sticotti et Lobbet de Morambert, musique de Papavoine, joué aux Italiens le 15 septembre 1760. » C'est tout ce que nous connaissons de cette œuvre qui, d'ailleurs, n'a pas été imprimée (3).

Calicot. — Calicot est une espèce d'Artaban, on dirait volontiers : au petit pied. Il a pris naissance dans une pièce,

---

(1) De Léris, *Dictionnaire portatif des théâtres*, pp. 97-98; *Dictionnaire des théâtres de Paris*, II, pp. 46-47; *Anecdotes dramatiques*, I, p. 176; *Recueil général des opéras représentés par l'Académie royale de Musique depuis son établissement*, Paris, 1703, I, p. 352; V. Fournel, *Les Contemporains de Molière*, II, pp. 328-329; La Fontaine, édit. des Grands Écrivains de la France, XI, p. 162.

(2) F. Brunot, *Histoire de la Langue française*, IV, 1re partie, p. 460. — Voir t. VII du Journal : relation d'un bal à Marly. Sur ce même bal, consulter le *Mercure* de février, p. 165.

(3) Goizet-Burtal, p. 284.



presque complètement oubliée aujourd'hui, d'Eugène Scribe et Dupin, *Le Combat des Montagnes ou la Folie Beaujon* (12 juillet 1817), une pièce qui, jouée aux Variétés de Paris, souleva contre elle une violente cabale [1]. De même que le type de La Calprenède, il est le seul personnage de cette œuvre qui ait retenu les regards de la postérité, et encore d'une postérité qui ne sait guère où il a vécu. Dans les temps qui le virent paraître, c'est-à-dire au lendemain de l'Empire, les commis marchands, surtout ceux de la nouveauté, n'ayant plus à redouter les angoisses de la guerre, affectaient de se donner l'allure d'officiers « en demi-solde ». C'est ce qui explique la scène où l'on voyait arriver M. Calicot qui se trouvait accompagné d'Hortensia, danseuse de l'Opéra, et qui racontait l'aventure qu'il avait eue à l'instant dans la rue :

Nous sommes venus même si vite (c'est moi qui conduisais) que j'ai accroché le phaéton de ce gros colonel ! Ça a manqué d'avoir des suites... J'ai vu le moment où ça allait compromettre le vernis de ma voiture.

La Folie. — Ah ! vous me rassurez ... car, entre militaires, ça pouvait avoir des suites.

Hortensia. — Mais vous vous trompez, ma chère ; monsieur n'est point militaire, et ne l'a jamais été ... C'est M. Calicot.

Calicot. — Marchand de nouveautés, au mont Ida.

La Folie. — C'est que cette cravate noire ! ... ces bottes et surtout ces moustaches : excusez, Monsieur, je vous prenais pour un brave. (Scène III.)

Inde irae parmi les chevaliers du rayon. Le trait : « Je vous prenais pour un brave », suffit à jeter le trouble dans leur monde et à y susciter une espèce d'émeute. Plusieurs soirs durant, une vive agitation régna autour du théâtre et dans la salle. C'était beaucoup de bruit pour rien ou pour peu de chose; il n'en est resté qu'un écho, le nom de Calicot. Ainsi

---

[1] E. Lintilhac, *Histoire générale du Théâtre en France*, Paris, E. Flammarion, V, pp. 353-355; Lenient, *La Comédie en France au XIXe siècle*, I, pp. 302-305; P. B., *A travers les autographes* : Revue d'Histoire littéraire de la France, 1919, pp. 105-106.

« Calicot » reçut une acception nouvelle dans la langue française : outre l'étoffe, il a désigné le marchand qui la débite, l'employé qui la vend.

Gogo. — Gogo est également un produit du théâtre. Il incarne, il « type », ainsi que chacun sait, le monsieur crédule à l'excès, qui souscrit à toutes les entreprises financières et qui se fait duper. Il date, comme tel, d'une pièce bientôt vieille d'un siècle, le *Robert Macaire* (1834) de Benjamin Antier, Saint Amand et Frédérick Lemaître. Le héros de l'œuvre, Robert Macaire, s'est institué, à certain moment, directeur d'une compagnie d'assurances. Monsieur Gogo est l'un de ses actionnaires; il réclame un dividende, mais il n'obtient en réponse que des huées : il est conspué par l'assemblée qui n'admet point que des soupçons puissent être portés sur la gestion de celui dont le nom est pourtant devenu — et combien justement! — synonyme de fourberie fourbissime (acte III, tableau IV, scène 6).

Calino. — Proche parent de Gogo, à la fois par une parenté homophonique et la bêtise, Calino s'est vu consacré devant le public par des pages littéraires dues aux frères Edmond et Jules de Goncourt, pages parues dans la *Voiture de Masques* de 1855, laquelle œuvre a été réimprimée en 1879 sous le titre de *Nouvelles. Quelques créatures de ce temps*. C'est une nouvelle intitulée *Calinot* (avec un *t*) [1] et précédée d'une note où les deux romanciers impressionnistes, les deux maîtres de l'*écriture artiste*, qu'on n'attendait pas en pareille affaire, revendiquent leur titre à la paternité du fameux diseur de sottises, où ils se vantent de lui avoir fait faire sa première apparition remarquée en littérature : « Calinot, à l'heure présente, est une figure très populaire. Théodore Barrière en a fait une pièce, et chaque jour, le petit journal augmente d'une naïveté nouvelle le cha-

---

(1) NYROP, *Grammaire*, IV, p. 366 : « L'ortographe primitive, conservée dans *calinotade*, a été changée sous l'influence du suffixe argotique *o*. »



pitre des naïvetés de ce petit-fils de Lapalisse. Mais, en 1855, lorsque nous avons pour la première fois biographié Calinot, ce n'était encore qu'une légende flottant dans la blague des ateliers ». La *nouvelle* est faite d'une série de « mots » de Calinot. Quant à la pièce, elle est signée en réalité de deux noms, Théodore Barrière et A. Fauchery : elle porte le sous-titre de « charge d'atelier » et la date de 1856 (jouée aux Variétés) [1]. Calinot n'y est pas précisément, comme on pourrait le croire d'après la réputation que lui ont assurée nos journaux et nos almanachs, un intarissable et inévitable diseur de niaiseries et de « combles ». C'est plutôt un naïf qui veut être peintre et qu'on tourne en ridicule.

L'*Illustration* du 22 mars 1856, rendant compte de la représentation, écrit : « Connaissez-vous Calino? C'est un personnage idéal que vous trouverez dans tous les ateliers. Calino, dont la vocation est d'être peintre — une vocation bien malheureuse pour lui — y exerce son art au plus grand amusement des autres rapins qui lui en font voir de toutes les couleurs » [2].

* * *

On ajouterait facilement à cette liste (Olibrius, Artaban, Barbacole, Gogo, Calino) d'autres noms qui montreraient comment le public fleurit de littérature son langage, et sans le savoir. Toutefois la prudence s'impose en ces matières. Il faut se garder des affirmations impérieuses. En nous exprimant de la manière qu'on vient d'entendre, nous ne perdons pas de vue, encore une fois, qu'il y a public et public. Lorsque nous parlons d'ignorants qui font de la littérature sans le savoir, nous n'oublions pas tous les lettrés qui savent ce qu'ils font quand

(1) Lorédon Larchey, *Dictionnaire d'argot*, s. v., Calino, note « que le nom a été vulgarisé par un vaudeville des environs de 1858 ».

(2) A voir également le *Dictionnaire amusant. Recueil d'anecdotes drolatiques, de traits singuliers et caractéristiques, anecdotes, historiettes, saillies, naïvetés, etc.*, mis en ordre par Ch. de Bussy. Paris, Ad. Delahays, 1859, pp. 211-214 : farce jouée à Calino par Fontalart et Lesestre, pp. 227, 229, 231-232 : mots de Calino.

ils citent Olibrius, Artaban, Barbacole, Gogo, Calino et d'autres personnages du même genre à nom significatif. Mais où commence le groupe des informés et où finit celui des non-avertis? Les divisions compartimentaires s'établissent difficilement pour n'importe quelle agglomération intellectuelle. Dans les questions si souvent traitées en ce travail, — questions de popularité des inventions de l'esprit, des produits de l'imagination poétique, des fabricats livresques, — tout est relatif comme d'ailleurs en général dans tout domaine d'idées. La petite liste ci-dessus dressée pourrait être allongée de beaucoup et, à la rigueur, elle pourrait comprendre des vocables essentiellement populaires, tels que Robert Macaire et Joseph Prudhomme, car, après tout, leur provenance littéraire est ignorée de bien des gens qui les emploient à des fins « esthétiques » (1). La même observation sur l'incompétence du public qui cite ou qui semble « penser par citation » devrait s'étendre à des épisodes fameux de la littérature : que de gens risqueront des allusions aux moutons de Panurge, à la scène d'amour et de lecture de Francesca di Rimini et de Paolo (*Et nous ne lûmes pas plus avant*...), au repas terrible d'Ugolin..., et qui n'ont jamais eu dans les mains un exemplaire de la *Vie horrificque de Gargantua et de Pantagruel* ou de la *Divine Comédie !*

SEPTIÈME PARTIE.

La popularité d'un type peut n'avoir pour base qu'un RIEN littéraire.

Le public citateur, quand bien même il est instruit ou passe pour tel, l'est parfois moins qu'on ne le croit. Il ne fait allusion qu'à des riens littéraires. Si l'on veut, nous dirons plus clairement que la faveur d'un type et que les honneurs de la citation

(1) *Introduction*, pp. 23-24.

usuelle qui lui sont décernés peuvent dépendre, par exemple, d'une simple, d'une seule et unique chanson, — une chanson « populaire », il est vrai, — mais dont presque personne ne connaît entièrement trois ou quatre couplets (pour certains cas : trois ou quatre vers). On songe ici à des héros de refrains célèbres : La Palisse, le Juif Errant, Jean de Nivelles, Cadet Roussel, Fanfan la Tulipe, Dumollet, le Roi d'Yvetot, Jenny l'Ouvrière, Pandore, le Sire de Framboisy...

Semblablement, il arrive qu'un simple et unique conte fasse vivre un type dans toutes les mémoires et introduise dans le vocabulaire un terme idéologique qui y répond : Barbe Bleue, Cendrillon, la Belle au Bois dormant, Riquet à la Houppe, le Petit Poucet..., — un simple conte, disons-nous, et l'on pourrait ajouter : une simple fable laquelle, généralement (c'est vrai aussi), vient de La Fontaine, du grand fabuliste qui, nous l'avons vu, a créé, sous les espèces d'animaux ou même de végétaux, des types qui ont la valeur représentative des individus littéraires les plus nettement symboliques qui soient. Ne dit-on pas, en effet, *le renard, le corbeau, la grenouille* de La Fontaine? Des traductions idéogrammatiques de la vie s'opèrent également dans notre langage lorsque nous employons les noms de Garo (l'homme du gland et de la citrouille), le Laboureur (l'homme qui donne de sages conseils), le Paysan du Danube, Perrette, Guillot et même le Soliveau [1].

La même fortune peut échoir à un personnage de théâtre : il peut devenir un type populaire, un type qui sera cité des milliers de fois, et cela uniquement pour avoir figuré dans une seule pièce, pour y avoir proféré un seul propos, mais un propos caractéristique, ou bien pour y avoir été l'occasion d'un propos de l'espèce. Ouvrons Molière et il nous fournira les exemples qui nous sont nécessaires. Voici d'abord Monsieur Josse, l'orfèvre, Monsieur Josse de l'*Amour médecin* (1665). Remarquons-le : il vit, comme déjà nous l'avons fait observer, d'une seule et

---

(1) Voir ci-dessus, pp. 57, 67-69.

unique parole, celle qu'il a prononcée dans la première scène de la pièce, ou, plutôt, il vit de la réplique qu'il s'est attirée. On se souvient du plaisant début de l'œuvre : à Sganarelle, inquiet de la santé de sa fille Lucinde, un voisin qui est orfèvre, M. Josse conseille, pour la guérir, de lui acheter « une belle garniture de diamants, ou de rubis, ou d'émeraudes ». Et le bon père, qui n'a point de peine à pénétrer le côté intéressé de ce charitable avis, répond : « Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse, et votre conseil sent son homme qui a envie de se défaire de sa marchandise ». Et puis, c'est tout! M. Josse a fini, il a joué tout son rôle, il ne reparaît plus en scène après cette très courte apparition. Et pourtant, le public l'a érigé au rang des figures les plus populaires de la littérature française; il en a fait l'incarnation d'une idée, la représentation d'un état d'humanité : il a recours à lui, à son nom, en toute circonstance où il se voit offrir une marchandise dont le marchand « a envie de se défaire ». — Un autre personnage de Molière vit pareillement d'un mot, d'un seul mot : c'est M. Jourdain qui n'est, à tout prendre, connu et cité que pour avoir manifesté à son maître de philosophie sa surprise de ce qu'il disait de la prose depuis plus de quarante ans sans qu'il en sût rien. Le reste de son rôle n'a de caractère « allusionnel » que pour les purs lettrés. — Amphitryon, autre création encore du même auteur, se trouve, si l'on ose ainsi parler, logé à la même enseigne. Il vit dans la mémoire publique, il y vit sous forme de type uniquement à cause de la mention qui est faite des dîners qu'il offre :

> Le véritable Amphitryon
> Est l'Amphitryon où l'on dîne (III, 5),

s'écrie Sosie pour tirer au clair une situation embrouillée. En tout, deux vers, et deux vers de huit syllabes, et... depuis lors, chaque homme de France est informé que l'on mange bien chez Amphitryon ou, si l'on aime mieux, des milliers de gens ont fait de l'esprit avec deux octosyllabes qu'ils n'ont



peut-être jamais lus [1]. — N'est-ce pas également une réputation du même genre qui est assurée à Maître Jacques, « cuisinier et cocher d'Harpagon », une large, une vaste réputation à base de presque rien ? Il occupe les planches dans l'*Avare* pendant une douzaine de scènes [2], mais sa personnalité est dessinée en cinq tirades, cette personnalité qui fait qu'il est devenu le symbole de l'homme apte aux plus diverses fonctions : « un maître Jacques » ! Harpagon en appelle à ses lumières pour l'élaboration du menu à servir à ses invités :

MAÎTRE JACQUES. Est-ce à votre cocher, monsieur, ou bien à votre cuisinier, que vous voulez parler, car je suis l'un et l'autre.

HARPAGON. C'est à tous les deux.

MAÎTRE JACQUES. Mais à qui des deux le premier?

HARPAGON. Au cuisinier.

MAÎTRE JACQUES. Attendez donc, s'il vous plaît.

(*Maître Jacques ôte sa casaque de cocher et paraît en cuisinier*) (III, 5).

L'allusion, si souvent faite au cuisinier-cocher et au cocher-cuisinier, porte donc exclusivement sur cinq tirades, car, dans les autres scènes, Maître Jacques a cessé d'être le domestique protéiforme, le factotum de la maison.

La démonstration pourrait se poursuivre évidemment par d'autres exemples que ceux de Molière, par les exemples de Calicot déjà cité, qui ne paraît que dans une scène (la scène avec La Folie et Hortensia), — de Gogo, cité lui aussi, qui ne se montre au public que pour réclamer un dividende et se voir houspillé par les partisans de Robert Macaire.

Mais il y a moins que cela pour former le support d'une renommée. On vient d'observer déjà qu'Amphitryon de Molière

---

(1) Il convient de noter que, dans les *Sosies* de Rotrou (1636), comédie dont Molière s'est beaucoup inspiré pour écrire la sienne, l'un des personnages dit :

Point, point d'Amphitryon où l'on ne dîne point !

Mais la renommée d'Amphitryon, donneur de dîners, a son point de départ évidemment chez le grand comique.

(2) III, 1 à 7; IV, 4; V, 2 à 6.

est moins encore que l'homme d'une scène : il n'est que l'homme de deux vers, et il n'est symbolique qu'en vertu des qualités que lui prêtent ces deux vers. L'histoire des lettres connaît d'autres grandes réputations qui n'ont pas d'assises plus étendues que celles de l'hôte somptueux de Molière : — les réputations de Guillot « berger de ce troupeau », de Soliveau, de Gros-Jean comme devant, de Sœur Anne.

Guillot :

C'est moi qui suis Guillot, berger de ce troupeau.
(LA FONTAINE, *Fables,* III, 3, *Le loup devenu berger.*)

Soliveau :

Celui qu'elles croyaient être un géant nouveau,
Or, c'était un soliveau
De qui la gravité fit peur à la première.
(LA FONTAINE, III, 4, *Les grenouilles qui demandent un roi.*)

Gros-Jean comme devant :

Quelque accident fait-il que je rentre en moi-même,
Je suis Gros-Jean comme devant.
(LA FONTAINE, VII, 10, *La laitière et le pot au lait*) [1].

Sœur Anne :

« Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »
(PERRAULT, *La Barbe Bleue.*)

Mais voici qui est mieux encore, voici une réputation, ou bien une création lexicographique qui repose sur moins que

[1] On fait remonter l'expression à Rabelais. Cf. cette note de l'édition de La Fontaine dans les *Grands Écrivains de la France,* II, p. 154 : « *Gros-Jean comme devant,* c'est-à-dire un homme de village ou d'humble condition. *Gros Jan* ou *Grand Tibault* sont deux noms de paysans, dans une chanson que cite Rabelais. (Prologue du quart livre, t. II, p. 263.) Le vers est devenu proverbe (si le proverbe n'avait déjà cours) et semble faire allusion au héros de quelque histoire populaire, à quelque aventurier retombé à rien après de courtes et fantastiques grandeurs. » Rabelais reproduit, en effet, un couplet où paraissent *Grand Thibault* et *Gros Jean,* mais ce dernier nom est mentionné sans plus : il n'est pas suivi de l'expression *comme devant.* Nous n'avons donc là qu'un appellatif populaire qui devait exister depuis longtemps, et rien ne prouve que, pour son *Gros-Jean comme devant,* La Fontaine soit tributaire de l'auteur du XVIe siècle.



rien, qui repose sur... le silence, c'est-à-dire qui n'existe pas, à proprement parler. C'est Madame Benoîton. Son nom, à l'époque où il fut célèbre, signifiait légèreté et frivolité (*La Famille Benoîton*, de Victorien Sardou, 4 novembre 1865). Mais au fait, comme nous l'avons déjà remarqué, le personnage n'a pas de réalité. Dans l'œuvre, on ne cesse de parler de cette tête à l'évent, mais elle n'y paraît jamais. Nous avons noté toutefois que des spectateurs l'ont vue sur les planches un mois après la représentation de la pièce de Sardou. Ils l'ont vue grâce à l'œuvre des revuistes Clairville, Monnier et Blum : *La Lanterne magique* [1].

Des revuistes d'aujourd'hui n'oseraient plus l'exploiter. Ils ne seraient plus compris. Mais ce qu'ils éviteraient de faire avec Mme Benoîton, ils le risqueraient évidemment avec tous les personnages de Molière, La Fontaine, Perrault, et des contes ou chants populaires dont on vient de lire les noms. Ils le risqueraient, et ils réussiraient ! La chose se conçoit d'ailleurs. Ces personnages nous sont restés si présents ! Ces personnages qui s'appellent Maître Jacques, Monsieur Josse, Monsieur Jourdain, Amphitryon, Guillot, Gros-Jean, Sœur Anne... Des quatre premiers, n'avons-nous pas tout dit pour expliquer leur réputation, du moment que nous avons dit : « C'est du Molière » ! Oui, tout est dit alors et tout s'explique ! Molière, en effet, a été tellement lu et joué que la renommée de ces quatre personnages, à petit rôle en somme, n'étonne nullement. La même explication nous rend compte de la vogue des types de La Fontaine. Ils ne paraissent que dans une fable, ou quelques vers d'une fable, mais quelle fable ! Une fable qui est un des morceaux les plus populaires de la littérature française... puisqu'elle vient de La Fontaine. La même remarque ou la même constatation s'impose pour Perrault, l'auteur des personnages si extraordinairement populaires de ses contes. Il participe de la fortune de ses deux illustres confrères du XVIIe siècle : il est toujours

---

[1] Ci-dessus, p. 110.

lu et réédité. Ainsi doit-on dire également des chansons, des simples chansons qui portent les titres de La Palisse, de Cadet Roussel, du Juif Errant, du Roi d'Yvetot, de Pandore, etc. Elles sont restées dans toutes les mémoires, sur toutes les lèvres.

On le voit donc bien : si des réputations considérables qui reposent sur un rien ont pu s'établir de la sorte, c'est, entre autres, pour la raison qu'elles ont trouvé un support dans la vogue même des auteurs. Mais, malgré tout, — on le voit pareillement bien, — c'est un rien qui constitue aussi la base de ces réputations. La preuve en est encore dans le fait que, souvent autour de ce rien, différentes choses littéraires ont poussé par imitation, en *suites* et en *reprises*, et que généralement ces choses ont disparu : presque toujours, le *rien* a persisté seul comme viatique du type.

Remarquez, en effet, que les héros de ces chansons et contes populaires dont nous parlions à l'instant (La Palisse, Cadet Roussel, le Juif Errant, Barbe Bleue, Cendrillon, etc.) possèdent, à leur actif littéraire, une autre richesse que la simple chanson, le conte de trois ou quatre pages, la fable de vingt ou trente vers qui les a immortalisés : ils ont été essayés, repris, refaits en d'autres chansons, en d'autres contes, en d'autres fables, et dans un nombre plus ou moins élevé de romans et de pièces de théâtre. Leur avoir réel et permanent, leur richesse effective tient dans « leur » chanson et « leur » conte populaire. C'est ce que nous aurons l'occasion de montrer ailleurs pour Cendrillon, Barbe Bleue et Cadet Roussel (1). Voyons la chose ici pour les autres.

Le Juif Errant (2). — C'est un des types populaires les plus connus et les plus cités et on le cite souvent à titre de représentation symbolique : « Un Juif Errant, un vrai Juif

---

(1) Chap. II, 8e partie.

(2) Il ne peut être question de reproduire son abondante bibliographie. Je ne signale que le travail synthétique et récent de Mme ALICE-A. KILLEN, *L'évolution de la légende du Juif Errant*. (REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE, 1925, pp. 5-36.)



Errant », dirons-nous sérieusement ou plaisamment d'un homme que les circonstances ou le tempérament font marcher plus qu'il n'est coutume parmi les autres hommes. Sa légende est l'une des plus répandues de l'Europe et elle appartient à la littérature internationale. Ses origines restent obscures. Peut-être date-t-elle d'avant l'ère chrétienne et peut-être provient-elle de l'Orient. Elle doit avoir pénétré en Occident à l'époque des croisades. Il n'en existe aucun témoignage écrit qui soit antérieur au XIII[e] siècle. Elle a reçu diverses formes, et c'est un auteur allemand qui, au commencement du XVII[e] siècle, a fixé l'être de mystère en un type « unique ». Son livret, paru à Leyde, en 1602, eut un énorme succès. Il fut traduit en France dans un texte publié à Bordeaux en 1609, un texte qui nomma pour la première fois le personnage : *Juif Errant*. On sait que c'est ce nom que l'avenir a consacré. Le traducteur avait joint à son œuvre une complainte qui racontait l'arrivée du maudit en Champagne :

Le bruit courant çà et là par la France,
Depuis six mois qu'on avoit espérance
Bientôt de voir un juif qui est errant
Parmi le monde, pleurant et soupirant...

Dès lors, la légende est définitivement lancée; elle devient européenne. Le thème si pathétique qui forme le noyau du récit — le thème du malheureux parcourant la terre et survivant, malgré lui, à toutes les générations disparues — séduit étrangement l'imagination poétique. Il devient, pour elle, source d'inspirations de tout genre. Mais, en terre de France, la littérature véritable, essentielle, du Juif Errant, c'est peu de chose, en somme : en dehors du livret traduit de l'allemand et de la complainte du XVII[e] siècle [1], ce n'est guère que la com-

---

[1] Cf. aussi l'opuscule très populaire : *L'admirable histoire du Juif Errant qui depuis l'an 33 jusqu'à l'heure présente ne fait que marcher*. (Ch. Magnin, préface de l'*Ahasvérus*, d'Edgard Quinet, nouvelle édition. Paris, Imprimeurs Unis, 1843, p. xx.)

plainte, bien autrement célèbre, que l'on croit née en Belgique au XVIII[e], et dont les premiers vers chantent dans tant de mémoires, mémoires de lettrés et d'illettrés qui ont gardé ce pieux souvenir de leur enfance :

Est-il rien sur la terre
Qui soit plus surprenant
Que la grande misère
Du pauvre Juif Errant ?
Que son sort malheureux
Paraît triste et fâcheux !

Des bourgeois de la ville
De Bruxelles en Brabant
D'une façon civile,
L'accostent en passant.
Jamais ils n'avaient vu
Un homme aussi barbu.

Voilà, au fond, la littérature véritable, essentielle, du pauvre errant : c'est cette complainte en vingt-quatre couplets. Le peuple a réduit « l'histoire poétique » d'un type illustre entre tous à une chanson, ou plutôt à une bribe de chanson, car il n'a lui-même retenu que deux ou trois couplets du simple et naïf poème biographique rimé par on ne sait qui. De ce poème rien ne dépassera la vogue. Des poètes viendront ensuite, et même de bons poètes qui reprendront le thème. Ils s'uniront aux romanciers et aux dramaturges pour l'élargir et l'élever, mais ils ne créeront pas une œuvre de popularité comparable à celle de la vieille complainte.

A l'époque du Romantisme, ce thème s'est imprégné de symbolisme ; plus tard, le même genre de transfiguration reparaît dans l'émouvante légende, légende que, jadis, la littérature française avait parfois accueillie avec une certaine légèreté d'esprit. Voyez-en une preuve dans le ballet de cour du XVII[e] siècle : *Le Mariage de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne, dansé par son Altesse Royale dans la ville de Tours*, où le Juif Errant figure parmi les bouffons et les muletiers.

Souvent, le XIXe siècle a montré dans l'homme maudit un homme repenti qui souhaite le pardon et la mort. Mais, quel que soit l'aspect qu'on lui donne, les reprises d'alors n'ont pas fait oublier « l'homme si barbu » de la complainte populaire. Celle-ci semble bien devoir survivre longtemps encore à des *suites* telles que : le chant populaire de 1805, où le héros se plaint de la vie chère : « Je donnerais tout mon *quibus*, pour monter dans un *omnibus* » (1); — *Le Juif Errant* (1812), mélodrame de Louis-Charles Caigniez (où le même personnage joue un rôle, plutôt plaisant, de bienfaiteur mystérieux); — la chanson de Béranger : le *Juif Errant; — Le Fossé des Tuileries* (10 décembre 1831, pièce de Ph. Dumanoir, J. de Mallian et Lhérie : le Juif Errant y trouve place); — *Ahasvérus* (1833), grand poème philosophique en prose d'Edgar Quinet : c'est « l'histoire du monde et de Dieu et du doute dans le monde » (l'auteur avait d'abord donné en 1823 les *Tablettes du Juif Errant* où il a dit n'avoir traité que le « côté ironique, superficiel, de la légende »); — *Le Juif Errant*, drame fantastique en cinq actes et un épilogue, de P.-J. Camus, dit Merville, et J. de Mallian (Porte-Saint-Martin, 31 juillet 1834) : après maintes aventures, le héros prend son vol vers le ciel, accompagné de Napoléon et de Franklin; — *Au Rideau ! ou les singeries dramatiques*, revue-prologue à grand spectacle de Th. et A. Cogniard (Cirque-Olympique, 9 décembre 1834), dont les personnages sont, entre autres, l'Art dramatique, la Louange, la Critique, Ariel, le Juif Errant, Robert Macaire, Bertrand; — *La dernière heure du Juif Errant*, poème de Schubart (1835 : où Ahasvérus « en proie au remords et repoussé de tous » entend « une voix qui lui annonce que la colère de Dieu n'est pas éternelle ») (2); — *Le Juif Errant* (1845) d'Eugène Sue, « le seul ouvrage de fiction et le seul ouvrage populaire qui ait sur-

(1) Killen, p. 33.

(2) Pierre Trahard, *Une revue oubliée, la Revue poétique du XIXe siècle (1835)*. (Bibliothèque de la Revue de Littérature comparée.) Paris, E. Champion, 1925, p. 191. — C'est dans cette « revue oubliée » qu'a paru l'œuvre de Schubart.

vécu pour célébrer les malheurs d'Ahasvérus; la légende n'y est après tout qu'un cadre, un titre de réclame; le personnage fabuleux lui-même n'y fait que de rares apparitions » [1]; — *Le Juif Errant*, drame en cinq actes et dix-sept tableaux par Eugène Sue, mise en scène de Montdidier et Saint-Ernest, musique d'Amédée Artus (Ambigu-Comique, 23 juin 1849); — *Le Juif de Satan* des Funambules (24 novembre 1849) [2]; — *Le Juif Errant*, grand opéra en cinq actes, paroles de Scribe et de Saint-Georges, musique de Halévy (Opéra, 23 avril 1852) : la scène se passe aux XII[e] et XIII[e] siècles; le juif, appelé Ahasvérus, y est père de trois enfants, Léon, Irène et Théodora; — *Isaac Laquedem* (1853) d'Alexandre Dumas père : nom donné en Flandre au personnage légendaire; — *La mort du Juif Errant* (1857), poème philosophique d'Edouard Grenier; — *Les quatre Incarnations du Christ* (1867), poème philosophique d'André Van Hasselt : le héros y est le témoin de l'évolution générale de l'humanité; — *Les Blasphèmes* (1884) de Jean Richepin : un Juif Errant symbolisant l'innombrable prolétaire...

(Ne poussons pas l'énumération jusqu'aux productions du jour. Elles sont trop près de nous pour que nous les appréciions en toute indépendance d'esprit.)

A la réserve de deux ou trois, ces réapparitions n'intéressent plus guère que les bibliographes et les historiens de la littérature. On jugera peut-être notre prononcé trop sévère. Nous n'oublions pas qu'il y a là des œuvres à grand succès. Nous savons que Maxime Du Camp, parlant de l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet, a poussé l'éloge jusqu'à dire que c'est « peut-être l'œuvre la plus lyrique et la plus forte du romantisme [3] ».

---

(1) Killen, p. 34.

(2) Après le succès du *Juif Errant* de l'Ambigu-Comique, le directeur des Funambules, Billion, reçut bien une douzaine de pièces intitulées le *Juif vagabond*, la *Légende du Juif Errant*, le *Juif puni*, *Laquédem balladeur*, etc. Il choisit parmi elles le *Juif de Satan*, pantomime en six tableaux de Charles Charton (personnages : Pierrot, Satan, le Juif, Cassandre, Isabelle, etc.). PÉRICAUD, *Théâtre des Funambules*, pp. 347-348.

(3) *Théophile Gautier*, LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS. Paris, Hachette, 1895, p. 97.

A notre sens, c'est beaucoup dire. Si l'on veut, nous adoucirons le prononcé général qu'on vient d'entendre et nous déclarerons, dans une note plus acceptable, qu'en dehors de la complainte du XVIII[e] siècle, toutes les autres productions françaises réunies n'auraient pas suffi, très vraisemblablement, à faire une popularité au personnage nommé le Juif Errant.

Monsieur de La Palisse. — L'exemple n'a pas la même valeur démonstrative parce que l'homme aux naïvetés n'a pas un cycle littéraire très fourni.

Messieurs, vous plait-il d'ouïr
L'air du fameux La Palisse?
Il pourra vous réjouir
Pourvu qu'il vous divertisse.

Ainsi débute la chanson qui a fait de notre héros l'une des figures les plus répandues du pays de France. Cette chanson a pris naissance d'une façon qui est bizarre entre toutes. Le personnage qui en fait les frais appartient à l'histoire la plus authentique et la plus brillante de la fin du Moyen Age et des débuts du XVI[e] siècle : c'est le chevalier Jacques de La Palisse, qui se couvrit de gloire pendant les expéditions d'Italie sous Charles VIII, Louis XII et François I[er], qui délivra la Provence envahie et qui mourut en brave devant Pavie (1525). Ses exploits furent chantés par la muse populaire des armées, et une complainte — une complainte sérieuse — le pleura. Elle disait :

Monsieur de la Palisse est mort
    Mort devant Pavie
Un quart d'heure avant sa mort
    Il était encore en vie (1).

---

(1) Fournel, éd. *Virgile travesti*, p. 150, donne un texte un peu différent d'après Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XII[e] jusqu'au XVIII[e] siècle.* Paris, 1841-1842, II, p. 92. Il ajoute : « Cependant la naïveté de cette chanson pourrait bien, en quelques endroits, passer pour satirique. Il existe une autre version contemporaine qui paraît plus exempte d'arrière-pensée de ce genre, quoique se rapprochant encore en quelques traits de la chanson populaire qui est restée si connue ».

Entendez par ces paroles : tandis que le héros allait succomber, il était encore en pleine vigueur guerrière. Mais le tour donné à la triste constatation faite par le vieux rimeur était trop naïf pour qu'il ne suggérât point un développement ironique à un couplétier malicieux. Le couplétier fut, croit-on, l'académicien Bernard de La Monnoye (1641-1728) qui continua le récit dans l'esprit qu'on sait. Il fit douze couplets (1). D'autres « épigones » allongèrent la matière, qui finit par atteindre le chiffre de cinquante et un couplets. Le second racontait :

Bien instruit dès le berceau,
Jamais, tant il fut honnête,
Il ne mettait son chapeau
Qu'il ne se couvrît la tête ...

Et le dernier :

Il mourut le vendredi,
Le dernier jour de son âge,
S'il fût mort le samedi,
Il eût vécu davantage.

Les Français qui connaîtraient les cinquante et un couplets de la chanson doivent être rares. Mais non moins rares doivent être les Français qui ne sauraient pas en répéter quelques bribes et en fredonner l'air. Cela suffit pour que Monsieur de La Palisse

(1) *OEuvres choisies*, édition Rigoley de Juvigny, 1770, in-8°, II, p. 211. La Monnoye en est-il vraiment l'auteur ? Fournet écrit : « La chanson populaire a été finie et sans doute aussi revue et augmentée par La Monnoye ». LE ROUX DE LINCY, *o. c.*, lui retire cette paternité. J.-B. WECKERLIN (*La chanson populaire*, Paris, Firmin-Didot, 1886, in-8°, p. 29) note à propos du couplet du XVIe siècle : « La naïveté de ce premier couplet semble avoir inspiré la chanson de *Monsieur de La Palisse* faite vers la fin du XVIIe siècle par Bernard de la Monnoye. Selon nous, ce premier couplet ne fait point partie de cette chanson sur la bataille de Pavie : ni sa tournure d'esprit, ni la coupe rythmique de ses vers ne ressemblent en rien à ce qui suit; en un mot le même air ne pourrait s'appliquer à ce couplet et à ceux qui suivent. » — Voir aussi l'opuscule de PAUL DUCHON, *La vraie chanson de Monsieur de La Palisse*, que je ne connais que par la mention de la REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE, 1914, p. 832.

soit immortel et il peut très bien se passer du cycle où il a été repris et refait, — un cycle d'ailleurs modeste. On y voit figurer, entre autres : *Monsieur de La Palisse*, comédie en un acte mêlée de vaudevilles, par Henrion (Théâtre Olympique, 4 février 1804); — *Les Amours de Braillard ou Tout le monde en veut*, imitation burlesque des *Amours de Bayard*, un acte en prose avec couplets, par Ourry et Jules N*** (Variétés, 29 août 1808) : M. de la Palisse est caporal du guet à pied et il dit des lapalissades.

Jenny l'Ouvrière n'a pas le renom de l'homme qui mourut devant Pavie. Elle ne possède pas même son cycle. Sans doute, on l'a *reprise*. Elle a passé à la scène; elle a été « jouée » dans un drame de cinq actes, *Jenny l'Ouvrière*, d'Ad. Decourcelle et Jules Barbier (Porte-Saint-Martin, 28 novembre 1850). Au lever du rideau, on la voyait arrosant ses fleurs et chantant sa romance :

Voyez là-haut cette haute fenêtre,
Où du printemps se cachent quelques fleurs,
Parmi ces fleurs vous verrez apparaître
Une enfant blonde aux plus fraîches couleurs...
. . . .
C'est le jardin de Jenny l'ouvrière,
Au cœur content, content de peu,
Elle pourrait être riche et préfère
Ce qui lui vient de Dieu!

Pour la génération actuelle, elle n'existe plus que dans « sa » romance qui l'a faite le symbole du *contentement passé richesse*. Le drame qui en avait exhibé le portrait vivant aux regards de nos aïeux ne constitue plus qu'un titre littéraire qui reste consigné dans nos dictionnaires de théâtre.

Pandore n'a pas suscité de suites qui se sont maintenues. Mais le type vit grâce à six couplets composés par Gustave

Nadaud, six couplets qui étaient susceptibles — paroles et musique — de devenir populaires (1852) :

Deux gendarmes un beau dimanche,
Chevauchaient le long d'un sentier,
L'un portait la sardine blanche
L'autre le jaune baudrier.

Le premier dit, d'un ton sonore :
« Le temps est beau pour la saison.
— Brigadier, répondit Pandore,
Brigadier, vous avez raison ! »

... Et ainsi Pandore fut synonyme d'obéissance passive et, pour d'aucuns, il fut équivalent du terme : gendarme.

Pandore a fait rire bien des gens. Le **Sire de Franc-Boisy** eut même vertu grâce à la chanson d'Ernest Bourget et de Laurent de Rillé (1855). Naturellement, il fut mis au théâtre : *Le Sire de Franc-Boisy*, vaudeville-légende d'Alexandre Flan et Emile Deltheil, représentée pour la première fois à Paris le 14 juillet 1855. La scène se passe dans un castel moyen âge. Le Sire de Franc-Boisy est parti depuis sept ans et demi pour la Palestine. Lorsqu'il revient, il s'aperçoit qu'il a failli être trompé par sa femme et l'aimable Raoul... L'œuvre, qui rentre dans le genre-bouffe, se termine par les mots que voici et qui disent le succès de la chanson :

FRANC-BOISY, *au public.*

Vous souvient-il, messieurs, d'avoir naguère,
Dans le beau temps du vieux quartier latin,
Chanté le soir, en r'venant de la Chaumière,
De Franc-Boisy, le tragique refrain.

TOUS.

Avait pris femme,
Le sire de Franc-Boisy (bis).

FRANC-BOISY.

On vous a pris cette antique romance,
Digne pendant du joyeux larifla;
Nous nous rendons une vieille connaissance,
Avec plaisir, messieurs, recevez-la !



La « vieille connaissance » fit aussi les frais de : *La Dame de Franchoisy*, une pièce que ses auteurs, Ad. Choler et Paul Siraudin, sous-intitulèrent : « Vaudeville historique qui n'est pas arrivé, mêlé d'un coup de pistolet avant l'invention de la poudre » (1855). — On la vit également au Palais-Royal, le 11 décembre de la même année, dans : *Avait pris femme, le sire de Framboisy ! Revue de l'année 1855*, en trois actes, mêlée de couplets de Delacourt et Lambert Thiboust. Le personnel comprenait, entre autres, le sire de Framboisy, Marco, la fille de marbre, Desgenais (1), mais l'histoire du mari jaloux ne fournissait qu'un épisode de la pièce. Neuf mois plus tard, (2 août 1856), l'Hippodrome représentait une pantomime burlesque de Pierre-Célestin Arnauld : le *Sire de Francboisy* (2). Elle n'a laissé, croyons-nous, aucun souvenir. Nous ne pensons pas que les pièces de Flan, Deltheil, Choler, Siraudin, Delacourt et Thiboust aient gardé la vogue non plus. Mais « le tragique refrain » se fredonne encore :

Avait pris femme,
Le sire de Franc-Boisy !

*
* *

On s'en aperçoit. Pour plusieurs de nos gloires populaires, il y a un adjuvant de popularité extraordinairement puissant : la musique. La constatation sera refaite ailleurs. Nous observerons la même chose pour d'autres types, par exemple pour Dumollet :

Bon voyage, cher Dumollet,
A Saint-Malo débarquez sans naufrage !

ou pour Pierrot, qui doit tant à l'air célèbre entre tous : *Au clair de la lune.* Nous remarquerons aussi que beaucoup de *suites* qui tentent de renouveler des personnages populaires (et cela parce que ces personnages jouissent de la popularité) sont des

---

(1) Voir ci-dessus, pp. 105-106.

(2) Je ne la connais que par l'indication de Goizet-Burtal, pp. 73-74.

mises en musique : des opéras, opéras-comiques, vaudevilles à couplets, opérettes, ballets, airs de danse, romances, chansons, chansonnettes. De presque toutes ces suites en musique, on verra qu'il nous faudra dire encore : elles ne sont plus ; seule la mélodie première, la mélodie populaire survit.

HUITIÈME PARTIE.

Le succès d'un type fait qu'il est repris, imité, exploité, qu'il devient objet de SUITES et de REFONTES.

I. — CE QU'IL FAUT ENTENDRE PAR SUITES OU REPRISES.

L'histoire des *suites*, des *reprises* ou, si l'on veut d'autres termes, des *refontes*, des *retouches*, des *survies* ou des *queues* dans la littérature française n'a jamais été écrite d'une manière méthodique et détaillée. Elle n'existe qu'à l'état d'études fragmentaires ou dispersées en des « pièces » et des « morceaux » qui sont loin de donner l'idée de ce qu'elle aurait d'instructif (si elle était complète) au point de vue des tentatives et des procédés de régénération artistique ou d'exploitation plus ou moins mercantile. Il n'est pas nécessaire, d'ailleurs, de la posséder écrite en entier pour entrevoir les résultats auxquels elle aboutirait. Pour peu, en effet, qu'on enquête dans ce domaine de réfections, on constate qu'il n'est presque pas une œuvre de valeur distinguée ou simplement de renom, une création caractéristique, géniale, ou purement habile, qui ne s'avance ayant à sa suite une traînée, une chaîne d'imitations, — imitations qui sont ou bien étroitement serrées et ramassées dans une époque déterminée sur un espace restreint de temps, ou bien disséminées le long des âges, à des distances plus ou moins considérables. Au fait donc, et pour nous en tenir à notre sujet, il n'y a presque pas de personnages littéraires arrivés à la situation



et à la signification de types vraiment populaires que leurs créateurs ou des auteurs « à la suite » n'aient dotés d'un cycle, un cycle qui s'étend sur un lustre, une décade ou des centaines d'années, mais, dans la dernière occurrence, lorsque la traînée est plusieurs fois séculaire, il y a cycle quand même. En somme, n'est-ce pas ainsi que nous entendons les choses lorsque nous parlons du Moyen Age, l'époque par excellence à laquelle s'applique ce mot de cycle, ou groupe de poèmes chantant soit un ensemble d'exploits, soit une famille de héros avec, au centre, une individualité de marque? Alors, l'opération du prolongement ou du renouvellement d'un être littéraire à succès embrassait plusieurs siècles et nos vieux jongleurs regardaient comme un tout les poèmes qui, à cent, deux ou trois cents années de distance, étaient consacrés à un seul et même personnage : Charlemagne, Roland, Guillaume d'Orange, Godefroid de Bouillon. Mais cette idée de cycle peut s'appliquer à nos auteurs « modernes ». Sans doute, quand nous envisageons les imitations qui sont faites de l'un de ces auteurs, de Molière par exemple, nous ne songeons guère qu'aux imitations qui l'ont immédiatement suivi. Mais si nous le traitions à la façon de nos « anciens poètes », si nous employions pour ses héros nos méthodes et notre vocabulaire de critiques médiévistes, c'est de leurs « cycles » qu'il faudrait nous enquérir. Ces cycles, nous devrions les étendre jusqu'à la *Conversion d'Alceste* (1905), de Georges Courteline, et jusqu'à nos derniers *Don Juan*, nos *Don Juan* de l'heure présente. Il y a donc, dans la littérature moderne, des prolongements de personnages qui s'étendent sur plusieurs siècles, que le personnage soit prolongé ou repris dans son être purement matériel ou bien qu'il le soit dans le symbole, dans le thème qu'il incarne. Partant de ce principe, nous serions en droit de parler des cycles de Pathelin, Panurge, Cendrillon, Barbe Bleue, Gil Blas, Manon Lescaut, Candide, Paul et Virginie, Figaro et de toute espèce d'autres types de tenue littéraire et qui sont la propriété individuelle d'un auteur déterminé mais que ce même auteur ou d'autres écrivains ont

« refaits ». A plus forte raison, le terme conviendrait-il à ce qu'ont suggéré de comédies, de chansons, de récits les caractères « généraux » à partir du jour où ils ont été imaginés et où ils ont, en quelque façon, pris leur vol à travers le monde des lettres : Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle, etc. On devrait même noter tout spécialement que le théâtre italien auquel ils appartiennent repose essentiellement sur le principe de la reprise et du cycle. D'ailleurs, ce théâtre ne serait pas ce qu'il est s'il ne ramenait pas constamment au jour les mêmes personnages. Il vit du transformisme; il vit des personnages passe-partout. Le terme de cycle est d'emploi non moins légitime pour ces autres passe-partout qui furent aussi, de leur côté, de vrais masques dramatiques et qui ont nom Crispin, Janot, Jocrisse, Cadet Roussel, Madame Angot, Robert Macaire. Ce sont là autant de personnages-centres qui reparaissent dans plusieurs œuvres consécutives et qui, un peu semblables en cela aux amuseurs italiens, reviennent assez souvent avec un ensemble d'autres personnages, lesquels sont de leur parenté ou de leur domaine d'action, avec une généalogie, avec le rappel de gestes antérieurs et célèbres, avec des allusions d'une œuvre à l'autre. Enfin, on pourrait même établir les cycles de certains animaux de La Fontaine. On pourrait même, disons-nous, et ce sera fait plus loin, de manière partielle au moins. Nos lecteurs verront qu'il serait permis d'écrire, notamment, le cycle de la cigale et de la fourmi, deux artistes à reprises fréquentes de l'ample comédie aux cent actes divers.

En résumé, tous les genres de types (mais pas nécessairement tous les types), individuels ou généraux, hommes ou animaux, seraient susceptibles d'un examen sous le rapport indiqué. Les enquêtes varieraient en intérêt d'après les degrés d'art et de signification des êtres littéraires qui en fourniraient les sujets. On aurait à considérer ces êtres, suivant qu'ils sont de haute, moyenne ou basse tenue intellectuelle. Il faudrait également distinguer le permanent et l'éphémère. Les uns, on le sait, restent constamment, ou presque, à l'ordre du jour : Arlequin,



Pierrot, Panurge, Alceste, Tartuffe, Don Juan, Figaro, tandis que les autres, on le sait aussi, n'ont qu'un temps, ne sont que les amuseurs d'une époque : Janot, Jocrisse, Cadet Roussel, Madame Angot. Parmi les premiers, on en voit qui ne vivent guère que sous la forme de la reprise, qui se trouvent dans un « éternel devenir » : Arlequin, Pierrot, Cassandre, Polichinelle et autres acteurs de la comédie italienne. A cet égard, ils diffèrent des types individuels comme Alceste, Don Juan, Harpagon, Tartuffe, Figaro, ou aussi les animaux de La Fontaine, — types individuels qui ont été fixés en une réalisation définitive devant la postérité et qui apparaissent, qui demeurent devant elle des êtres déterminés, en dépit des remaniements dont ils deviennent l'objet par la suite. En revanche, on ne cite aucun Arlequin déterminé *unique*, non plus qu'aucun Pierrot. Il y a bien l'Arlequin de Marivaux ou celui de Florian, le Pierrot de Banville, mais ce ne sont pas des réalisations à physionomie très précise et ce ne sont pas des propriétés individuelles. Disons, si l'on veut bien, en une sorte de proposition ou de vérité générale : « La littérature française compte d'innombrables Arlequins et Pierrots, alors qu'elle ne possède qu'*un* Alceste, *un* Harpagon, *un* Figaro ». Mais, au point de vue des reprises, il n'y a pas lieu, pour l'instant, d'établir des classes ou des groupements, ni d'insister sur la durée respective, le degré de vitalité spéciale des différents types. L'essentiel est d'indiquer la nature de leur vogue. Or, — le fait curieux est là, — une fois que tels d'entre eux sont devenus les favoris de la foule, on les voit qui sont repris, refaits, répétés, retouchés, adaptés à des milieux et à des temps nouveaux, on les voit qui passent à l'état de « variations sur un thème connu » ou de « sacs dont on tire plusieurs moutures ».

*
* *

Le mode de reprise ou de fructification que nous visons ne doit pas être confondu avec certaines façons de faire qui sont en usage dans le monde des lettres pour développer largement,

pleinement la vie et le caractère d'un personnage. Nous avons parlé du Moyen Age et de son goût du cycle. L'opération cyclique à laquelle se livrent volontiers ses poètes épiques n'est pas toujours conforme au genre de refonte des types auquel nous pensons. D'autre part, il sied de remarquer que les cas que nous avons à envisager dans notre travail ne sont pas, en principe du moins, des biographies prolongées, des *curriculum vitae* qui fournissent la matière de plusieurs livres, soit que ces livres aient été conçus en une seule et unique pensée créatrice, soit qu'ils aient été produits l'un après l'autre, parce que le succès de l'un a entraîné la confection de l'autre ou des autres. Il ne s'agit donc point, par exemple, d'une trilogie comme celle de Beaumarchais avec ses trois Figaro de 1775, 1784 et 1792, — d'une série de romans comme chez Balzac, où l'existence d'un personnage occupe, en partie ou complètement, différents volumes qui se font suite (Gobseck, Gaudissart, Vautrin), — des deux Desgenais des *Filles de Marbre* et des *Parisiens*, — des trois Tartarin de Daudet [1]. Dans ces diverses séries de pièces et de récits, nous avons plutôt une biographie continuée à travers quelques œuvres ou prolongée au milieu d'événements nouveaux. Pour qu'il y ait reprise à notre sens, il faut qu'il y ait chez le remanieur le désir de refaire ou de représenter le personnage sous un aspect nouveau, mais sans que, en règle générale, la modification imposée à ce personnage le prive de son essence première ou de sa nature originelle. Évidemment, la distinction que nous essayons d'établir entre une reprise et une biographie continuée est sujette à controverses. Elle n'est pas absolue ou fondamentale. Voilà pourquoi il nous arrivera de faire fléchir le principe et de citer à l'occasion une biographie continuée, mais en justifiant la citation par de bons considérants.

On constate que, parmi les cas à envisager, nous en avons qui embarrassent. Il existe des suites qu'on pourrait tout aussi

[1] Ci-dessus pp. 60, 61, 64, 105 et 106.



bien placer d'un côté que de l'autre (biographie continuée ou reprise). C'est l'hésitation qu'on éprouve devant les deux Paturot de Louis Reybaud. Le premier est *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* (1843), le seul vraiment célèbre. La réussite de cette œuvre engagea l'auteur à reprendre son héros et à le recommencer ou à le continuer. De là son second récit intitulé *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques*, avec cette préface explicative d'avril 1848 : « Je n'aurais pas songé à continuer un livre que le public a accueilli avec faveur si les événements n'eussent modifié ma résolution. Personne ne sait mieux que moi qu'il est sage de s'arrêter dans une veine heureuse et de ne pas la compromettre en l'épuisant.... J'ai peint la société française sous la monarchie et je ne l'ai point flattée; j'entreprends de la peindre sous la république et ne la flatterai pas davantage. » ... Ainsi, le type lui servait à décrire un régime politique nouveau. Était-ce bien un type nouveau refait? Pas précisément.

Il arrive que le genre qui pourrait s'appeler *en marge* cause un embarras analogue. On sait ce que nous voulons dire et il suffira, pour que nous soyons compris, d'évoquer les délicieux pastiches que Jules Lemaître a donnés sous ce titre. Ce sont les amusements d'un fin lettré qui ajoute un prolongement ou un dénouement imprévu et vraiment logique, dans son esprit, à une situation littéraire ou philosophique de quelque ouvrage antérieur. Pareil jeu peut être exquis lorsqu'il est dextrement exécuté. Il peut être autre chose encore : instructif, car il peut constituer une juste critique des points faibles d'un sujet ou d'un écrit célèbre. Lemaître l'a prouvé dans ses *En marge*, qui, à tout prendre, forment souvent des *corrigés* en même temps que des *à la suite* et des *à la manière*. Quelqu'un observait, à propos d'une pièce de M. Maurice Morel, *L'Enfant du Cid*, une pièce qui suppose Rodrigue marié et qui le place au sein de sa nouvelle famille, mais une famille où se respire encore l'odeur du sang répandu, le sang du grand-père maternel : « Ce serait une façon fort plaisante de faire la critique des pièces de théâtre

que de leur écrire un acte supplémentaire ou tout simplement d'imaginer ce que la logique des caractères et des événements y introduirait. Ce serait en tous cas un critérium sûr pour juger de leur vérité, et peut-être n'en trouverait-on pas beaucoup qui résisteraient à cette épreuve » ([1]).

Le genre *à la suite* ou *en marge* ainsi conçu ne sera donc pas celui dont nous allons rechercher l'application dans la littérature des types populaires. Sous réserve de certaines exceptions, à justifier, nous écarterons aussi le genre qui pourrait s'intituler : *Suite des romans et des drames célèbres,* ainsi que la forme : *Critique des œuvres à la mode.* On s'est, en effet, servi du procédé de la reprise « pour batailler contre un auteur avec les armes mêmes qu'il avait fournies. Ainsi, de son vivant, après qu'il eût donné la première partie de son *Don Quichotte,* Cervantès vit-il publier, à Tarragone, une deuxième partie, signée d'un certain Anellaneda, où il était ridiculisé en même temps que son héros » ([2]). Dans les pages qu'on va lire, il ne sera pas question non plus des *mises à la scène* ou *en roman,* des imitations et des répercussions littéraires, des reconstitutions historiques, des pastiches qui accompagnent inévitablement toute œuvre de renom. Pour prendre un exemple : conformément à l'idée que nous avons de la reprise, une enquête complète qui s'appliquerait à Molière et aux reprises de ses types laisserait de côté tous ses *anniversaires* ou *à-propos,* tous les pamphlets dirigés contre lui, toutes autres compositions dramatiques, romanesques, lyriques qui ne représentent pas ses types avec une physionomie caractéristique ou suffisamment dessinée dans la tentative de renouvellement. De cette espèce est la composition de Guillaume Marconneau de Brécourt, *L'Ombre de Molière* (1674), comédie en un acte et en prose, dont les

---

([1]) L... F..., *Revue Française,* 30 avril 1922, p. 507. — Voir ci-dessus p. 225.

([2]) Paul Ginisty, *La Suite des Romans célèbres* (Revue Mondiale, 1er juin 1920, pp. 302-311), une étude où il analyse des suites de Gil Blas, de Marianne, de Gulliver, de Manon Lescaut et d'Atala.

personnages sont, entre autres, Molière; la Précieuse, de la farce des *Précieuses ridicules;* le marquis de Mascarille, de la même farce; le Cocu, du *Cocu imaginaire;* Nicole, du *Bourgeois gentilhomme;* Pourceaugnac, de *Monsieur de Pourceaugnac;* Madame Jourdain, du *Bourgeois gentilhomme.* Devrait être pareillement omise la comédie de Jacques Richepin, *Molière et son Ombre* (un acte en prose, 9 février 1922), où défilent Molière, l'Ombre, Monsieur Jourdain, Harpagon, Trissotin, Vadius, Diafoirus, Thomas Diafoirus, Arnolphe, Sganarelle, Georges Dandin, Scaramouche, Madame Pernelle, Tartuffe. Les œuvres de cette invention sont nombreuses (1). Nous nous abstiendrions d'en parler dans l'enquête susdite. A plus forte raison passerions-nous sous silence les imitations, directes ou indirectes, dont l'immortel écrivain a été l'objet, les portraits de personnages qui ne sont que des rappels (et des rappels parfois discutables) des siens. On peut, certes, se demander si tel analyste du théâtre de Labiche est dans le vrai lorsqu'il estime que le dialogue entre Eusèbe et Gladiator, dans *Les trente millions de Gladiator* (III, 8) correspond à la conversation entre Mascarille et Jodelet des *Précieuses ridicules;* que *L'Avare en gants jaunes* reprend la situation de *L'Avare;* que, dans *Les Précieux,* Gaudin et sa femme, Delphine, Dumouflard, Valtravers, Vertchoisi, Ulric reproduisent Chrysale, Philaminte, Armande, Ariste, Trissotin et Vadius (2).

La reprise telle que nous la comprenons n'est pas non plus celle des personnages qui subissent le renouvellement appelé déguisement dans une composition dramatique, et qui, en réalité, ne se déguisent que pour les nécessités ou les besoins de l'in-

(1) Voir l'étude, incomplète pourtant, de Paul Peisert, *Molière's Leben in Bühnenbearbeitung* [dissertation doctorale] (Halle a. S., Heinrich John, 1905, in-8). L'auteur, qui n'examine que les pièces où Molière est mis en scène, dit qu'il a relevé 104 titres (parmi lesquels des italiens et des allemands), mais il n'analyse que 36 pièces (les seules qu'il ait pu se procurer).

(2) Heinrich Falter, *Die Technik der Komödien von Eugène Labiche,* Borna-Leipzig, Robert Noske, 1909, in-8.

trigue. Les nôtres sont des êtres qui changent de peau, de milieu, de métier, ou bien d'une pièce à une autre, ou bien au cours d'une seule et même pièce, et cela afin qu'ils paraissent vraiment renouvelés et afin que, ainsi renouvelés, ils produisent de nouveaux effets de comique.

Enfin, la reprise que nous avons en vue n'a pas le caractère d'un plagiat, d'un emprunt dérobé. Quand elle porte sur une gloire consacrée, sur une réalisation nettement connue ou reconnue, elle est une suite avouée, et le titre même qu'elle adopte aura souvent le caractère d'un aveu : ainsi le *Nouveau Pourceaugnac* (1817) de Scribe et Delestre-Poirson, la *Conversion d'Alceste* (1905) de Georges Courteline, les *Scrupules de Sgnarelle* (1908) de Henri de Régnier nous renvoient directement et loyalement à Molière. Parfois le décalque est plus explicitement avoué que par l'indication, à tournure allusionnelle, du titre. C'est ce qui fait que les auteurs du *Nouveau Pourceaugnac* prêtent à deux de leurs personnages ce bout de dialogue explicatif : « *Jules*. Eh ! monsieur..., au lieu de nous creuser la tête à chercher des inventions nouvelles, des farces ingénieuses pour éconduire un prétendu, n'avons-nous pas sous la main ce qu'il nous faut? Nous avons tous assisté ce soir à la représentation de *M. de Pourceaugnac* : voilà nos moyens tout trouvés; les farces de Molière en valent bien d'autres. — *Théodore*. Laissez donc... C'est trop usé... — *Jules*. Ah! avec des changements et des additions, voilà comment on fait du neuf... C'est la mode d'ailleurs, et l'on a trouvé plus commode de refaire Molière que de l'imiter. »

En résumé, c'est le terme *refonte* ou *réfection* qui servirait au mieux dans bien des circonstances pour désigner le travail de reprise dont nous allons nous occuper longuement. Nos types à reprises ne sont pas des êtres *continués*, mais bien des êtres *renouvelés*. Toutefois, malgré le soin que nous apportons à séparer les reprises de types de ce qu'on appelle communément des *imitations* ou des *postérités* littéraires, nous ne prétendons pas que ce sont deux phénomènes intellectuels qui existent,

indiscutablement, à l'état isolé. Ils se touchent de près, et même ils se confondent parfois. Aussi nous faudra-t-il, à l'occasion, mentionner des *imitations* littéraires sous la rubrique *reprises*. Observons encore que *reprise* peut s'entendre aussi de la reprise d'un nom populaire, de la réutilisation de ce nom, chez un *suiveur*, dans une intention quelconque, mais une intention où transparaît toujours l'idée symbolique que représente le type porteur de ce nom. En même temps que sur ce genre de reprise, nous aurons à enquêter (et non sans résultat instructif) sur toute idée symbolique de la nature indiquée qui a passé à travers des « âmes » plus ou moins nombreuses de la littérature française.

II. — Les formes de la reprise.

Voici maintenant quelques précisions nécessaires sur les divers genres de reprise, ou plutôt voici la classification qui nous permettra de faire un peu de clarté dans un sujet complexe :

1° *La reprise qui est une retouche ou une épreuve nouvelle d'un portrait célèbre.* — Tel est Pathelin dans le *Nouveau Pathelin* et le *Testament de Pathelin*, pièces anonymes de la fin du XVe siècle. Autres exemples : *Panurge à marier* (21 novembre 1720) de Jacques Autreau; *Figaro de retour à Paris* (19 mai 1795) d'Hyacinthe Dorvo ; *La Cônversion d'Alceste* de Courteline. — Le personnage primitif reparaît en un dessin plus ou moins directement tracé d'après son facies originel. A l'ordinaire, c'est le genre de remaniement appliqué au groupe des types individuels.

2° *Le personnage passe-partout et le procédé du transformisme.* — C'est le procédé particulièrement en cours dans le monde des types fixes ou traditionnels. Souvent, on le sait, ils remplissent le même rôle ou tiennent le même emploi, mais dans ce *rôle*, dans cet *emploi*, combien fréquemment ils ont été diversifiés ou régénérés par l'application du procédé du trans-

formisme! En d'autres mots, que d'auteurs se sont rencontrés en France qui se sont ingéniés à les rajeunir ou à les reproduire devant la foule avec un air nouveau et ils y sont parvenus, qui plus, qui moins, en les engageant, en les situant dans toutes sortes de professions, de métiers, de positions sociales, en les envoyant dans les milieux les plus hétéroclites, dans les mondes les plus bizarres, parfois même dans les mondes infernaux, en leur prêtant tous les états d'esprit, ou en les faisant vivre sous la forme de leurs ascendants, de leurs descendants, ou d'autres membres de leur famille (Pierrot père, Pierrot fils, Pierrot petit-fils). Le procédé du transformisme n'est évidemment pas appliqué dans les mêmes proportions à tous les types traditionnels. Parmi eux, il en est qui ne sont transformistes que par intermittences. Mais, en revanche, nous en voyons d'autres dont les métamorphoses sont continuelles : ainsi Arlequin et Pierrot. En parlant ailleurs du premier, nous avons dit qu'on éprouve quelque difficulté à donner une idée juste de ses aptitudes au renouvellement. La même remarque pourrait se formuler pour le second. Il nous semble qu'on doit avoir vécu longtemps, comme nous l'avons fait, dans le vieux répertoire dramatique pour bien s'imaginer la diversité et la multiplicité des *états civils* que prennent ces personnages à qui le public d'aujourd'hui, dans le vague des notions sommaires qu'il possède à leur égard, ne prête d'ordinaire qu'un seul état civil : celui d'être Arlequin ou Pierrot. L'impression nette de la réalité des choses ne s'acquiert non plus qu'à la condition d'assister en même temps, par l'examen détaillé de ce vieux répertoire, au métamorphosisme qui atteint aussi, mais dans une moindre mesure, leurs compagnons de la Comédie Italienne. Pour les uns et pour les autres, — pour toute la troupe, — le jeu des transformations répondait essentiellement à l'esprit même de cette Comédie Italienne, ainsi que nous l'avons observé. Le personnel d'un théâtre de l'espèce étant restreint, et même plus ou moins fixe au point de vue numérique, un moyen de le rendre acceptable ou supportable aux spectateurs consistait à inventer des situa-



tions nouvelles pour les acteurs. Mais le transformisme était favorisé par d'autres causes encore qui tenaient à la nature propre des mêmes tréteaux : tel le caractère merveilleux de beaucoup de leurs pièces. Il y en avait qui « se passaient dans des contrées tout à fait fantastiques qu'on appelait Sparte, le Maroc, l'Égypte, la Moscovie, ou la Perse. Isabelle était fille du roi d'Égypte ou veuve spartiate, et Burattino, Pedrolino, Arlequin étaient mêlés à des personnages comme Oronte, roi d'Athènes et Oreste, roi de Lacédémone. La magie y jouait un grand rôle. La fantaisie y dépassait toute mesure » ([1]). Ajoutons toutefois qu'on pourrait peut-être renverser la proposition ou retourner la question et prétendre que les pièces étaient féeriques, qu'elles étaient imaginées avec un caractère merveilleux pour que le transformisme s'y donnât libre essor. Quoi qu'il en soit, ce transformisme s'accordait au mieux avec les tendances naturelles de la Comédie Italienne. Lorsqu'il se mélangeait ou se renforçait d'éléments fantaisistes et magiques, il permettait aux auteurs de risquer les plus bizarres assemblages, les plus extraordinaires déplacements d'acteurs. C'est ainsi que Trivelin et Scapin participent aux aventures de Mélusine, de la fabuleuse Mélusine du Moyen Age, et qu'Arlequin arrive à remplir un jour les fonctions de valet d'Ulysse ([2]). Le transformisme ainsi compris pénètre dans l'existence de types purement français, de types qui n'ont rien à voir avec la Comédie Italienne : Jocrisse, Cadet Roussel, Madame Angot sont mis en relations avec des êtres féeriques, fantomatiques et *antiques*.

Le transformisme, nous le voyons, se présente sous divers aspects. Si l'on osait être didacticien dans une matière littéraire qui, d'habitude, n'a rien de profondément grave, on ferait de la nomenclature, on établirait des subdivisions : LE TRANSFORMISME PROFESSIONNEL, OU PHYSIQUE, OU SOCIAL. C'est le personnage qui change de métier, d'accoutrement, d'enveloppe

---

([1]) MOLAND, *Molière et la Comédie Italienne*, p. 61. Voir aussi BACKHAUS, *Alexis Pirons Jahrmarktspiele*, p. 14.

([2]) *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, III, p. 379; IV, p. 180.

mortelle, de situation sociale : *Arlequin tailleur, cabaretier, apothicaire, magicien.* — Le transformisme ubiquitaire. C'est le personnage qui change de milieu : *Arlequin gouverneur d'une île en Espagne, Pierrot en Afrique, Cadet Roussel aux Champs-Élysées, Madame Angot au Sérail de Constantinople.* — Le transformisme sexuel. C'est le personnage qui change de sexe : *Arlequin lingère du Palais, Colombine médecin.* — Le transformisme généalogique. Ici, dans ce dernier transformisme, la réfection ne porte plus essentiellement sur le type même. On le fait vivre ou revivre dans un ascendant, un descendant ou quelque autre parent. Le procédé rentre dans les plus anciennes habitudes de la littérature, mais, tel que nous l'entendons dans notre travail, il n'existe que si le parent susdit reproduit le « symbole » incarné dans le type populaire initial, que s'il porte en lui quelque parcelle de son âme. Il ne consiste donc pas dans la simple création d'un milieu familial où un écrivain situe ce type. L'invention n'offre alors rien que de banal, car rien n'est plus ordinaire que d'imaginer à un personnage de l'espèce un entourage formé de parents : c'est souvent l'entourage qui lui est nécessaire ou même indispensable pour qu'il y ait une intrigue, une action dans l'œuvre littéraire à laquelle il est mêlé. Auprès du baron de Crac (*Monsieur de Crac dans son petit castel*, 1791), Collin d'Harleville a placé une fille qui est Mlle de Crac, un garçon qui est M. de Crac fils. La fille et le fils de M. de Crac ne nous intéresseront pas au point de vue généalogique parce qu'ils ne sont pas des hâbleurs *nés*, comme leur père. En revanche, nous nous intéresserons au héros de *Figaro ou tel père tel fils* (19 mai 1800), de Dorvo.

Le protéiformisme sous les différents aspects que nous venons d'énumérer ne réside pas uniquement pour un type dans l'opération de faire peau neuve d'une pièce à une autre. Il se produit également au sein ou à l'intérieur d'une seule et même œuvre. C'est ainsi que, dans de nombreuses comédies, Arlequin et les siens changent plusieurs fois de costume et de condition sociale au cours de l'intrigue. Pareil jeu — le jeu du protéiformisme

instantané — était, d'ailleurs, tout à fait dans le goût des théâtres de jadis. L'ancien répertoire abonde en histoires à déguisements. Néanmoins, tout n'est pas transformations d'un bout à l'autre d'un rôle dans une composition scénique dont le titre annonce des travestissements. Pour beaucoup de nos pièces du genre, ce qui est indiqué en tête ne se rapporte qu'à un nombre restreint de scènes. C'est là une chose dont il convient que nous avertissions notre lecteur. Un autre « avertissement » que nous lui devons, c'est que nous ne lui dirons rien (sauf exception) des situations diverses, mais purement normales, où l'on représente les types généraux quand on les dépeint *transformés* en époux, en père, en fils, en amoureux.... Cela, c'est la vie courante, et les écrivains ne sauraient offrir un personnage en spectacle sans lui prêter une de ces situations normales qui sont des situations familiales, sociales et banalement sentimentales. Où l'intérêt commence pour nous, c'est lorsque le type entre, aux fins de renouvellement, dans une condition qui nous le fait comme inédit et plus ou moins « extraordinaire ».

3° *Le transformisme psychologique ou moral; la reprise d'idée, d'âme, de thème, de symbole.* — Tandis que s'opère la transformation à la manière susdite (la transformation qui semble plutôt externe et qui modifie le type par le dehors ou qui renouvelle sa vie par l'extérieur), il s'effectue, fréquemment et parallèlement, le développement interne, le phénomène de métempsycose qui pourrait s'appeler la reprise d'idée, ou d'âme, ou de thème, ou de symbole. On nous comprend : presque dans chaque reprise ou réutilisation d'un type populaire et de signification symbolique, comme Arlequin, Pierrot, Cassandre, Colombine, le Docteur, Don Juan, Figaro, Robert Macaire, nous avons en même temps un rappel, une continuation de sa psychologie propre, de son idée fondamentale. Les deux genres de modification (modification par l'extérieur et rappel psychologique) ne sont donc pas différents ou indépendants l'un de l'autre. Mais le procédé — reprise d'âme ou d'idée — est du transformisme interne et il peut exister à l'état isolé. Disons

mieux qu'il est susceptible d'être traité isolément, en lui-même et pour lui-même. Dans son livre sur l'évolution de la légende de Don Juan, M. Gendarme de Bévotte nous en donne une sorte de définition indirecte et involontaire. Après avoir signalé des refontes de ce type illustre, il se croit obligé de formuler cette réserve : « L'historien doit être mis en garde contre certains titres trompeurs où le nom de Don Juan devient un terme générique et désigne des libertins dont les aventures n'ont aucun rapport avec la légende... [Tels sont, notamment], en France, Bazard, *Don Juan ou un Orphelin,* comédie (1832); George et Maurice Sand, *Les Dons Juans de village* (1866); A. Theuriet, *Le Don Juan de Vireloup* (1877); Dash, *La Fin d'un Don Juan* (1882 : il s'agit de la fin de Bussy-Rabutin); Rose, *Don Juan de Montmartre,* vaudeville (1903); Héros, *Don Juan moderne,* vaudeville (1907) [1] ». Ces titres « trompeurs » indiquent précisément la reprise d'idée que nous avons en vue. Les pièces de théâtre et les romans qu'ils servent à étiqueter sont des œuvres étudiant ou analysant, de manière explicite ou implicite, le donjuanisme dans des êtres qui ne sont pas des décalques matériels du Don Juan effectif (l'espagnol, l'italien ou le français), mais qui reflètent et possèdent quelque chose de son âme. C'est aussi quelque chose de l'âme de Tartuffe de Molière qui vit dans les drames et les comédies : *Les Prôneurs ou le Tartuffe littéraire* (1777), de Dorat; *La Mère coupable ou l'autre Tartuffe* (1792), de Beaumarchais; *Le Prêtre réfractaire ou le Nouveau Tartuffe* (1796), de Coquille d'Alleux; *Le Tartuffe de mœurs* (1805), de Chéron; *Lady Tartuffe* (1853), de Mme Émile de Girardin, etc. Nous dirions volontiers, pour bien expliquer la nature de ce genre de reprise, que le type repris devient à la fois un prête-nom et un inspirateur. Il est un prête-nom ou l'étiquette d'un rôle nouveau, mais il est, pour l'auteur, un inspirateur, et l'inspira-

---

(1) GEORGES GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan.* Paris, Hachette, 1911, in-16, II, p. 139.

tion consiste, pour cet auteur, dans un développement nouveau, dans une refonte plus ou moins originale, *individuelle*, de l'idée foncière, de la pensée, de l'état d'humanité, du thème, du lieu commun, de la vérité courante que la figure du type recouvre ou désigne. Il ne s'agit plus, comme dans le simple et pur transformisme externe, d'un personnage ou d'un portrait dont on fournit de nouvelles épreuves légèrement retouchées, ni d'un masque qu'on fait grimacer aujourd'hui à droite, demain à gauche, d'un masque ayant une souplesse de caoutchouc et qu'on étire dans tous les sens afin de provoquer des rires plus ou moins bruyants. C'est un type *humain* dont la signification est reprise avant tout pour elle-même, traitée sur nouveaux frais et, en quelque façon, sous le couvert d'un nom familier à tous. L'emprunt se borne d'ordinaire à cela, car l'emprunteur ne retient presque rien de la matérialité historique du personnage qui lui a suggéré le thème psychologique à développer. C'est ainsi que *Lady Tartuffe* de Mme de Girardin sera l'histoire d'une femme du monde qui a l'hypocrisie de Tartuffe. C'est ainsi, par conséquent, que, si les types à refonte externe sont des *passe-partout* qui passent par toute espèce de métiers et de milieux, les types à reprise d'âme sont des êtres à travers lesquels passe la même idée ou la même âme, mais plus ou moins transformée.

On observe dès lors que ce phénomène de métempsycose littéraire, d'après lequel l'essence fondamentale d'un personnage fictif habite et anime successivement toute une série de corps différents, que ce phénomène, disons-nous, se rencontre dans le monde des types *fixes* ou *conventionnels*. Pierrot nous offre des spectacles de cette nature en une quantité presque indéterminable. C'est d'ailleurs pendant les jours où des écrivains le font pénétrer dans le domaine de la métempsycose indiquée qu'il prend ses attitudes les plus hautes, les plus distinguées. C'est quand il devient un *thème à variations littéraires et à développements psychologiques*. Ayons soin de remarquer au reste, d'une façon générale, que le jeu des retouches et des transfor-

mations, jeu auquel se sont livrés tant d'esprits qui ont repris et remanié des types populaires (types italiens ou français, peu importe) n'est pas nécessairement une spéculation d'auteurs, d'acteurs, de directeurs de petits théâtres. Il se pratique dans le meilleur des mondes et pour le meilleur profit de l'art. M. René Doumic le constatait au lendemain de la représentation d'une « suite » du type populaire appelé le *Don Juan* de Molière, suite que l'on doit à l'un des princes des lettres contemporaines, M. Henri de Régnier : « C'est à un jeu de lettré, cher aux plus raffinés de nos écrivains, que s'est amusé M. Henri de Régnier (dans les *Scrupules de Sganarelle*) en reprenant le type de Don Juan pour le mêler à de nouvelles aventures. Les œuvres de notre théâtre classique sont si directement empruntées à la vie humaine qu'elles nous ouvrent sur la vie toute sorte de perspectives. Leur action se continue et se prolonge bien au delà des limites où l'auteur s'est arrêté parce qu'il fallait finir. Leurs personnages sont devenus les compagnons de notre imagination : nous nous plaisons à les placer dans d'autres circonstances, à les suivre dans un autre milieu et à les regarder vivre (1)... » Le XIXe siècle et le XXe siècle se sont plu, tout particulièrement, à placer Pierrot... dans d'*autres* circonstances, à le suivre... dans d'*autres* milieux, à le regarder vivre. Il fut pour eux une matière taillable et corvéable à merci, matière à mettre en vers lyriques, en pièces de théâtre, en morceaux de prose narrative ou critique, mais une matière qui, réalisée, ne pouvait retenir l'attention charmée des lettrés qu'à la condition de rester ancienne tout en étant rajeunie, ou d'être rajeunie tout en restant ancienne, qu'à la condition d'être semblable à la femme du *Rêve familier* de Paul Verlaine :

.... Une femme inconnue et que j'aime, et qui m'aime,
Et qui n'est chaque fois ni tout à fait la même,
Ni tout à fait une autre ....

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1921, I, p. 450. — Les *Scrupules de Sganarelle* sont une pièce en trois actes, parue au *Mercure de France* en 1908 et jouée le 15 mars 1921 au Théâtre de l'Œuvre.



Ainsi — à cette condition — Pierrot repris s'est rendu supportable et il n'a pas fatigué. Il s'est rendu supportable grâce à la diversité des inventions psychologiques des écrivains qui ont su glisser sous son enveloppe blanche toute la gamme des sentiments humains. Le même XIXe siècle, le même XXe siècle et aussi les siècles antérieurs ont procédé de manière identique pour d'autres types. Ils se sont plu à les placer... dans d'*autres* circonstances, à les suivre... dans d'*autres* milieux, à les regarder vivre. En cela réside l'intérêt spécial de la reprise d'idée : grâce à elle, les types s'imprègnent de toutes les atmosphères, ils se teintent des couleurs de chaque époque, ou, si l'on aime mieux, chaque auteur peut s'en servir pour penser ; il peut mettre en eux quelque chose de son rêve sentimental et philosophique. Voilà pourquoi notre travail devra mentionner *Don Juan ou la comédie du siècle* de Jean Aicard (1889) : c'est le rêve sentimental et philosophique de Jean Aicard sur son siècle, le XIXe, et un rêve qui se réalise littérairement par le moyen d'un Don Juan que l'auteur semble avoir rencontré à Séville en l'année 1889. Mais ce même travail n'ira pourtant pas jusqu'à rechercher la vague essence émanée du brillant séducteur et répandue dans un nombre plus ou moins considérable de livres : le *donjuanisme* ne sera pas pour nous un sujet d'étude dans le sens que voici. En Espagne, en France et ailleurs, il flottait dans l'air, avant l'apparition des Don Juan de Tirso de Molina et de Molière, un donjuanisme qu'on pourrait appeler « la révolte du moi impatient de briser toute chaîne et de dépenser son énergie (1) », le goût et l'art de la séduction. C'est là une passion éternellement humaine, mais qui a reçu une expression spéciale, *typique*, après l'entrée en scène du personnage dénommé Don Juan. Après cet événement, le donjuanisme est resté dans l'air, et ainsi qu'on l'a dit, « en France, la littérature la plus étrangère à la fable de Don Juan est toute imprégnée de donjuanisme ». L'homme « superbement égoïste », le « surhomme

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, II, p. 238.

orgueilleux », le « dompteur d'âmes » se manifeste dans cette littérature sans être une imitation de l'authentique Don Juan et il y revêt des noms multiples qui ne rappellent aucunement le sien : Julien Sorel, Marsay, le baron Hulot, Vernouillet, d'Estrigaud, Monsieur Alphonse, Paul Astier, le comte de Camors, *Bel Ami*, etc. (¹). Et, à côté de cet homme, il y a la femme, elle aussi superbement égoïste, surfemme, orgueilleuse; il y a un donjuanisme féminin qui a provoqué, de son côté, une abondante littérature. Ni l'une ni l'autre de ces deux littératures ou de ces deux donjuanismes ne retiendra notre attention. Seul, le donjuanisme effectif et direct a droit à paraître dans les pages suivantes.

Mais dans ces pages nous ignorerons également le *figarisme* et le *genre page*, si nous pouvons ainsi dire pour donner encore deux autres exemples de la façon dont nous limiterons notre sujet. En dehors du Figaro et du Chérubin de Beaumarchais et aussi en dehors de leurs reprises explicites, il circule dans l'atmosphère du XIXᵉ siècle un esprit *figariste* (esprit de légèreté allante et indépendante) et toute une nuée de petits personnages aux grâces perverses (comme les grâces du page Chérubin). Voyez, notamment à propos du premier exemple, le personnage de Picaros dans la *Citerne* (1809) de Guilbert de Pixérécourt. Ce Picaros est un intrigant ou, suivant la définition d'un critique de l'époque, « un caractère à peu près pareil à celui de Figaro, mais plus prononcé, plus voisin de celui d'un filou » (²). Le rôle n'est cependant pas composé d'après le modèle de Beaumarchais, bien qu'il le rappelle. Picaros est, en effet, assez figaresque d'allure et d'intelligence; de même que le célèbre barbier, il cultive le trait d'esprit et le couplet. Il ne sent pourtant pas l'imitation; il représente un aventurier que

(¹) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, p. 238.

(²) *Théâtre choisi de Guilbert de Pixérécourt*, Nancy, 1841, I, p. 375. — Voir aussi *Picaros et Diego*, opéra bouffon en deux actes, par Emmanuel Dupaty, musique de Daleyrac, an IX, Opéra-comique, Picaros est un ancien barbier-chirurgien, sous le nom de Don Alvarès. Il a quelque chose de Figaro.



Pixérécourt a pu dessiner d'après nature ou en s'inspirant d'œuvres qui sont différentes de celles du créateur de Figaro. Nous laisserons donc de côté Picaros ou bien les problèmes littéraires de l'espèce, malgré tout l'intérêt qu'ils offrent. Examinés de près, ils exigeraient des développements pour lesquels dix volumes ne seraient pas de trop, tant il y aurait alors de types populaires dont on pourrait parler [1].

4° ***La reprise d'un type dans un sens satirique ou contradictoire.*** — La reprise transformiste ou symbolique affecte parfois la forme d'une critique, d'une parodie, d'une satire, d'une discussion; c'est, à l'occasion, une reprise en contradiction, en contre-pied, en contre-esprit : le type reparaît dans des œuvres qui raillent l'idée dont il est l'incarnation ou qui en présentent une interprétation opposée à la tradition. Tandis qu'à des auteurs *à la suite*, le *Tartuffe* de Molière, par exemple, suggérera des réfections qui constituent des adaptations nouvelles du thème de l'hypocrisie à des situations et à des mœurs nouvelles (ainsi le *Tartuffe révolutionnaire* de Népomucène Lemercier et *Lady Tartuffe* de Mme de Girardin), nous assisterons à une sorte de discussion de son Alceste dans le *Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope* (1790). Il en sera de même — autres exemples — de divers Candides et de divers Figaros. Cette reprise critique ou satirique s'apparente à la mention proverbiale, à la citation, dans une intention légèrement railleuse,

---

(1) A. SELIGMANN, *L'influence du* « Mariage de Figaro » *par Beaumarchais sur la Littérature française :* SEPARATABDRUCK AUS DEM JAHRESBERICHTE DES STAATS-REALGYMNASIUMS PRAG-ALTSTADT, 1914 (Prague, Rohlicek et Sievers), étudie les reprises de Figaro et de Chérubin, en même temps que la littérature du page ou le *genre page*. Nous passerons ce *genre* sous silence (chap. II, 8e partie). Faisons encore une observation qui se rattache aux précédentes : si, dans notre livre, nous avions examiné un personnage comme *Antony* de Dumas, nous aurions dû écarter de même l'*Antonysme*, ou l'esprit de révolte contre la société. Cet esprit, le fameux drame romantique de 1831 l'a répandu dans la littérature; il y a déterminé un courant. On a eu des succédanés de l'amoureux exalté (cf. HIPPOLYTE PARIGOT, *Le drame d'Alexandre Dumas*. Paris, Calmann-Lévy, 1899, 3e partie, ch. X; L. MAIGRON, *Le Romantisme et les Mœurs*, pp. 356-389), mais ce ne sont pas de réelles épreuves tirées directement d'un modèle antérieur.

d'un nom de valeur symbolique. Plaisamment, le public et les écrivains citent des appellatifs comme Antony, Amadis, Amilcar, Amphitryon, Barbe Bleue, la Belle au Bois dormant, Candide, Céladon, Chauvin, Éliacin, Figaro, Jenny l'Ouvrière, Pipelet, le Prince charmant. Ils y mettent une ironie, non point méchante, non point piquante, mais qui n'est pas contenue dans le sens primitivement attribué par les auteurs-créateurs à ces appellatifs. Céladon n'est point ridicule en soi chez Honoré d'Urfé, non plus que Barbe Bleue et la Belle au Bois dormant chez Perrault. Mais une douce et légère raillerie les fera synonymes de l'amoureux grotesque, du Matamore qui s'essaye vainement à répondre de l'effroi, de la jeune fille qui sommeille en quelque attitude sentimentale ou théâtrale. L'emploi moqueur que l'on fait de ces trois noms, et aussi des autres, est donc un détournement de sens, mais avec une direction d'intention à laquelle l'ironie préside.

5° *L'utilisation d'un nom comme désignation de personnage, comme titre ou signature d'une œuvre.* — Les types populaires ont abondamment fourni des étiquettes à mettre au front de personnages nouveaux, en tête de livres et de journaux nouveaux, au bas d'articles qui prétendaient ou non renouveler quelque question littéraire, philosophique, scientifique. Tel auteur signera *Alceste* une étude qu'il ne voudra pas, pour une raison quelconque, lancer dans le monde sous sa propre signature. En règle générale, dans le caractère des personnages ainsi présentés, dans l'esprit des journaux et des livres ainsi rubriqués, le sens symbolique des types utilisés s'affirmera, se marquera ou transparaîtra en quelque manière. Sans une condition de ce genre, notons-le, il n'y aurait pas reprise. Quelquefois, cette condition ne sera point remplie. Il se peut que le nom rendu illustre par le succès d'une œuvre s'employe pour un motif qui ne s'aperçoive pas (peut-être parce que le « repreneur » agit sans motif précis) ou bien qu'il soit utilisé avec une préoccupation mal indiquée, une sorte de demi-intention. C'est ainsi que le nom de M. Josse se trouve appliqué (évidemment

d'après le type populaire de l'*Amour médecin*) par des successeurs de Molière à des orfèvres, mais à des orfèvres qui n'étalent pas à la vue des spectateurs, et qui d'ailleurs ne portent pas en eux-mêmes l'âme calculatrice de l'authentique M. Josse : ils ne sont que des orfèvres.

* * *

Fatalement, en traitant le premier procédé : *reprise d'un portrait célèbre*, nous toucherons aux sujets suivants : *passe-partout et transformisme*, *reprise d'idée*, *reprise dans un sens satirique*, *utilisation du nom*. Fatalement aussi, le troisième ou quatrième sujet nous ramènera au deuxième ou au premier, à moins qu'il ne nous fasse glisser dans le cinquième. Un type est souvent à double ou triple emploi, ou davantage encore. Mais comme dans son évolution il y a généralement prédominance d'un procédé, il y a lieu d'établir des divisions, ainsi que nous le faisons.

Si les procédés de régénération des types populaires sont divers, diverses sont également les causes qui les déterminent. La logique voudrait que ces causes fussent dès maintenant énumérées. La clarté à laquelle tend notre travail l'exigerait aussi, car l'examen des modes de reprise se confond presque inévitablement avec celui des raisons qui en provoquent l'emploi. Mais nous estimons que les choses se comprendront mieux si nous ne dégageons les motifs de la popularité des types qu'après en avoir fait connaître les formes. Ainsi sont-ils reportés au chapitre troisième. Quant à l'exposé que nous consacrons immédiatement aux refontes et réincarnations, il convient, sinon d'en justifier la place, du moins d'en expliquer la nature. Il n'énumérera pas nécessairement toutes les refontes et réincarnations d'un personnage célèbre. Une liste, un catalogue de l'espèce n'aurait rien que de fastidieux. On n'imagine pas tout ce qu'il y a de piécettes, de versiculets, de pages volantes, de broutilles, de broderies, de développements fantaisistes autour de nos « illustrations »! Il a bien fallu nous

limiter. Devant pareille matière, nous avons pensé que mieux valait l'*esprit* que la *lettre*. L'important est que nous montrions la « permanence » d'un certain nombre de créations symboliques à travers les âges. Mais ce dessein fera qu'à l'occasion nous nous départirons de la rigueur des principes formulés plus haut sur le sens que nous attribuons au mot reprise. Il nous arrivera de citer de simples arrangements d'œuvres (par exemple, pour *Cendrillon* ou pour *Paul et Virginie*), parce que ce seront des indications nécessaires en vue d'établir nettement le succès prolongé ou ininterrompu d'un type. D'autre part, notre enquête ne sera pas exclusivement réservée à la littérature parlée. Elle s'étendra, pour telle ou telle figure en vogue, au théâtre mimique et à des jeux de marionnettes. On le constatera bientôt : il est des circonstances où les acteurs muets et articulés ne peuvent être séparés des artistes vivants et parlants.

III. — La reprise qui est une retouche ou une épreuve nouvelle d'un portrait célèbre.

Types individuels.

Roger Bontemps. — Nous dirions plus exactement : *Bontemps ou Roger Bontemps*, car les deux dénominations existent. Ne s'agit-il peut-être pas de deux personnages différents? On va voir qu'il n'est pas aisé de répondre à la question. Les renseignements précis d'ailleurs manquent sur la provenance de Roger Bontemps.

On peut se dispenser de discuter l'hypothèse qui rattache son origine à un mythe solaire. Moins aventureuse, sans doute, mais non moins fragile est la supposition qui veut que le prototype de Roger Bontemps ait été fourni pour un « seigneur nommé Roger, de la Maison des Bon-Tems, fort illustre dans le pays de Vivarez [Vivarais], dans laquelle le nom de Roger est toujours affecté et propre à l'aîné depuis plusieurs siècles. Et



parce que le chef de cette maison fut un homme fort estimé pour sa valeur, sa belle humeur et sa bonne chère, on tint à gloire en ce tems-là de l'imiter en tout. Plusieurs se firent par honneur appeller [*sic*] *Roger-bon-tems;* ce qui, par corruption, a été étendu à tous les fainéans et aux débauchés (1) ». Une opinion plus répandue, mais erronée aussi, attribue l'invention du type au poète Roger de Collerye (né vers 1470, il vivait encore en 1538). Son éditeur, Charles d'Héricault, déclarait en 1855 que cet écrivain, jusqu'alors « à peu près ignoré..., avait pourtant laissé dans l'histoire une trace qui ne s'effacera pas... Il a créé un type national, un type cher à l'esprit français, celui qui représente le mieux cet esprit dans son état de calme et joyeux loisir. Il a créé le type de *Roger Bontemps* ou plutôt il s'est incarné dans ce type..., symbole de la joie (2) ». Telle n'est pas cependant la vérité, disons-nous. Ainsi que Petit de Julleville le montre, Roger de Collerye « passe à tort pour l'inventeur du type de Roger Bontemps. *Bontemps*, personnification populaire d'un passé plus heureux, d'un avenir moins misérable, *Bontemps* qu'on a connu jadis, qu'on ne voit plus, qu'on espère revoir, exista toujours au Moyen Age; et on essaierait vainement d'énumérer toutes les pièces dramatiques ou autres dans lesquelles il est parlé de lui. Son prénom même, qu'il ne porte pas toujours, ne lui vient pas de Roger de Collerye (3) ». Voici,

---

(1) FLEURY DE BELLANGER. — Voir Ph.-V. LE ROUX, *Dictionnaire comique*, p. 267; M. LE ROUX DE LINCY, *Le Livre des Proverbes français*, II, p. 63.

(2) *OEuvres de Roger de Collerye*, Paris, 1855, BIBLIOTHÈQUE ELZÉVIRIENNE, p. VIII. — Pour cette attribution voir, notamment, E. BOURCIEZ, *Histoire de la langue et de la littérature française sous la direction de Petit de Julleville*, III, p. 94; P. CHAMPION, *François Villon, sa vie et son temps*. Paris, Champion, 1913, in-8°, II, pp. 281-283. — La même erreur, peut-être volontaire, est à la base du roman de HENRI CAIN et ÉDOUARD ADENIS, *Roger Bontemps* (1923). Ces auteurs, dans ce roman historique, racontent la vie très arrangée et très fantaisiste de Roger de Collerye, lequel serait Roger Bontemps.

(3) *Répertoire analytique du théâtre comique en France au Moyen Age*, pp. 251-252. Il produit diverses preuves. — La désignation de « Prince de Bon Temps » est appliquée à des directeurs de sociétés joyeuses.

pour confirmer l'opinion de Petit de Julleville, quelques citations. Dans son roman allégorique intitulé : *La Conqueste du cuer d'Amour esprins*, et daté de 1457, René d'Anjou fait réciter à *Rogier Bon Tems* quelques vers sans grand sens, avec cette rubrique de présentation : *Rogier Bontemps qui cy est tiens a saige* [1]. On voit *Bontemps* paraître chez Jean Destrées dans sa farce de *Va-Partout, Ne-te-bouge, Tout-le-Monde et Bon-Temps* (1472) : « Le sujet est l'éternelle recherche du fugitif Bontemps [2] », c'est-à-dire du bon temps, du bonheur. La *Moralité de l'homme pécheur*, imprimée vers 1491, représente Franc Arbitre habillé en Roger Bon Temps. Une Bergerie *Mieulx que devant* (anonyme; XVe siècle, règne de Charles VIII), exhibe également Bontemps ou plutôt le signale comme une personnalité que chacun connaît. On y raconte que le pauvre peuple, le *Peuple pensif*, le Peuple *a quia* est dans l'inquiétude. Qui le sauvera? Ce sera Bon Temps ou Roger Bon Temps (trois fois on le désigne par Bon Temps; une fois : Roger Bon Temps). Il ne se montre pourtant pas dans l'œuvre, mais il est annoncé et surtout regretté. Mieulx que devant veut le suivve. — Ce vivant symbole du bonheur écoulé ne joue pas de rôle non plus dans la *Sottie des Beguins*, donnée à Genève en la Place de Moulard, l'an 1523, mais il anime par moments la scène de son « invisible présence », c'est-à-dire qu'il s'offre aux spectateurs par personne interposée : on donne lecture de ses lettres et l'on fait passer ses enfants sur les planches [3].

Le prénom n'accompagne donc pas toujours le nom. C'est ce que l'on constate également dans des poésies anonymes de la même époque : *La Venue et Résurrection de Bon Temps, avec le bannissement de Chiere Sayson* [4]. *Les Moyens très utiles et*

---

(1) DE QUATREBARBES, *OEuvres de René d'Anjou*, 1845, III, p. 174.

(2) PETIT DE JULLEVILLE, *Répertoire*, pp. 251-252.

(3) E. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, pp. 54-60; E. PICOT, *Sotties*, II, p. 282.

(4) A. DE MONTAIGLON, *Recueil de Poésies françoises des XVe et XVIe siècles*, IV, pp. 122-123.

nécessaires pour rendre le monde paisible et faire en brief revenir le Bon Temps (1). D'Adonville parle du retour de Bon Temps dans ses *Moyens d'éviter merencolie* (2). Le même auteur a fait les *Aproches du Bon Temps* (3).

Ces différents textes montrent bien que le personnage de Roger Bontemps a préexisté à Roger de Collerye. Au surplus, il ne s'est peut-être pas appelé Roger à l'origine, mais Rouge Bon Temps : l'hypothèse a été risquée et, d'après elle, ce nom viendrait de la couleur du costume particulier qu'il portait ou de sa figure rubiconde. On a également supposé que le personnage était déjà fixé sous cet aspect avant la *Moralité de l'homme pécheur,* parce qu'ici Franc Arbitre apparaît habillé en Roger Bontemps (4).

Roger de Collerye n'a donc pas créé le type, mais il s'en est inspiré ou il en a utilisé l'idée, dit-on. Il aurait endossé, d'après E. Fournier, « le costume et le surnom du même coup, le jour où, pour faire son *cry* aux gentils *suppôts* et leur chanter ses

---

(1) A. DE MONTAIGLON, *Recueil de Poésies françoises des XVe et XVIe siècles,* IV, pp. 133-150 (date : fin XVe siècle; début XVIe).

(2) ID., *ibid.,* II, p. 44.

(3) ID., *ibid.,* XII, pp. 339-346.

(4) Sur l'étymologie de Roger-Rouge, voir E. PASQUIER, *Recherches de la France,* livre VIII, ch. 62; HENRI ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau françois italianisé* n° 2); DE MONTAIGLON, *Recueil de Poésies,* IV, p. 122; E. FOURNIER, *Chansons de Gaultier Garguille,* p. LXXIV, *Variétés historiques et littéraires,* VI, pp. 54-55, *Le Theâtre français avant la Renaissance,* p. 60. — Il n'y a pas lieu, croyons-nous, de s'arrêter à l'explication qui rattache Roger au latin *rosor;* voir MÉNAGE, *Dictionnaire,* II, 41, qui la rapporte, mais sans l'accepter, et qui n'admet pas non plus l'interprétation du même prénom par *rouge* : « *Roger Bon-Temps.* SYLVIUS dans son *Introduction à la Langue françoise,* p. 81. *Rosor, rogeur a. rodo. Inde* Roger-bon-temps, *id est otiosum* et *liberum esse,* Pasquier, 8, 62. Roger-Bon-Temps, par abus, au lieu de Rouge-bon-temps. Ces deux étymologies sont ridicules. Cette façon de parler a été dite d'un appelé Roger qui se donnait du bon tems ».

Il me souvient d'avoir entendu dire par des gens d'une certaine culture : *un Réjoui Bontemps* dans le sens de « joyeux compère ». — Je note que PAUL FORT dans *Ysabeau, chronique de France,* en 5 actes (Odéon, 16 octobre 1924), met en scène un personnage qu'il appelle : *Dom Roger du Voisinage, moine mendiant, dit Réjoui Bontemps; c'est le prototype de Roger Bontemps.*

rondeaux, il se fit appeler *Roger Bontemps* (1) ». « Le type de gaieté et de farce, créé par le théâtre de cette époque » se serait « personnifié » en Roger de Collerye (2). Mais était-il fait pour réaliser le type? Oui et non. Il fut longtemps « meneur joyeux des bons vivants de la ville d'Auxerre, boute-en-train de folie et enfin, pour lui donner le titre dont il faisait un si singulier cumul avec celui de secrétaire de l'évêché, président de la société des fous d'Auxerre (3) ». Mais il a connu des jours difficiles, surtout dans sa vieillesse. Au surplus, c'est la misère qui lui a suggéré ses vers les mieux venus (4). On lui doit, entre autres, une *Satyre pour les habitans d'Auxerre*, de 1530, *Satyre* ayant pour personnages le Peuple Français; Joyeuseté; le Vigneron; Jenin ma Fluste, badin; Bon Tems. Ce dernier n'est pas désigné Roger, remarquons-le. Il est dit Bon Tems et il débite ces vers :

Vive le Roy! vive le Roy!
Et tous bons compaignons et moy!
Je suis Bon Tems, qui d'Angleterre
Suis icy venu le grant erre
En ce pays de l'Auxerrois!...

Bon Tems est aussi le seul nom cité par D'Adonville dans le *Bannissement de Malheur En donnant à Bon Temps faveur*, publié vers 1530 (5) et par Jean Bouchet dans une ballade imprimée en 1545 (6), mais ce nom apparaît précédé de Roger dans un livret très facétieux ou très ordurier de la même époque, livret qui renferme, entre autres, le *Testament de Roger Bontemps* (7).

---

(1) *Gaultier Garguille*, p. LXXIV.

(2) E. FOURNIER, *Le Théâtre français avant la Renaissance*, p. 60.

(3) ID., *ibid.*, p. 238.

(4) HENRY GUY, *Histoire de la poésie française au XVIe siècle*, t. I : *L'École des Rhétoriqueurs*. Paris, H. Champion, 1910, in-8°, p. 333.

(5) MONTAIGLON, *Recueil de Poésies*, XIII, pp. 122-127.

(6) *Genealogie, Effigies et Epitaphes des Roys de France*. Poitiers, fol. 107 v.

(7) NISARD, *Histoire des Livres populaires*, I, pp. 363-366.

Le type est pourtant bien lancé, sous les deux noms, à cette époque. Une expression comme celle de Noël du Fail : « C'est un Roger Bontemps (1) » est courante, au XVIe siècle, et le personnage a pris rang parmi les gloires populaires. L'auteur des *Nouvelles des régions de la Lune* appelle ses trois « chercheurs de fortune » maître Aliboron, Enguerrand le Franc-Archer de Bagnolet et Roger Bontemps (2). Dans sa comédie du *Brave* (1567), qui reproduit le *Miles Gloriosus* de Plaute, le poète Jean Baïf met en scène un *Bontams* qui se flatte d'avoir pris la vie du bon côté et de ne s'être pas marié afin de mieux jouir de l'existence. Sur quoi Finet, qui l'écoute, s'exclame :

C'est un vray Bontams consomé

Ce vrai Bontemps n'est pourtant qu'une imitation : il est, en effet, directement imité du Périplectomène de la comédie latine, mais la comédie française l'a conçu dans l'esprit de Bontemps, déjà traditionnel alors, du pays même. On sent aussi que le type est un personnage « consacré » dans le titre de l'une de ces plaisantes compositions qui furent jadis produites en si grand nombre et qui groupaient tout un monde de figures populaires : *Les Joyeusetez, facecies et folastrez imaginacions de Caresme Prenant, Gauthier Garguille, Guillot Gorju, Roger Bontemps, Turlupin, Tabarin, Arlequin, Moulinet,* etc. L'œuvre ici mentionnée paraît être du début du XVIIe siècle, un siècle grave d'après les idées sommaires ou simplificatrices que nous avons sur lui, parce que, dans la perspective des temps, nous le voyons réduit à sa grande littérature « classique ». Mais ce siècle a ri et même beaucoup. Il a possédé beaucoup de farceurs, il a connu les fantaisies joyeuses et légères de l'esprit, il a pratiqué et, dans une large mesure, le genre ballet, genre tour à tour grotesque et gracieux; il y a donné place aux

(1) *Propos rustiques et facétieux.*

(2) MONTAIGLON, *Recueil de Poésies,* I, p. 33. — C'est un pamphlet anonyme, imprimé en 1595 comme supplément de la *Satyre Ménippée.*

« folâtres » à la mode. Roger Bontemps fut l'un d'eux ; il reçut un rôle dans le *Ballet des Quolibets* du sieur Sigongnes, exécuté au Louvre le 4 janvier 1627. Nous l'y entendons (mais sous le nom de Rongé Bontemps) parler à sa maîtresse et lui confier qu'avant d'être amoureux il était « un vrai Rongé Bontemps » (1).

S'il faut en croire l'histoire et la littérature, l'un des principaux foyers de la joie et de la facétie d'autrefois se trouvait à Dijon. Cette ville doit avoir réservé un accueil particulièrement favorable, dans son théâtre et dans ses poésies, à notre aimable compère, mais elle le désignait Bontemps, sans plus (c'est ce qui fait qu'on hésite à l'identifier avec Roger) (2).

Le Bontemps de la Bourgogne possède une compagne : c'est Mère Folle, sa « gaillarde maistresse », sa chère « épatie ». Il symbolise la paix. Aussi disparaît-il dès que la guerre éclate, car alors ce n'est plus le *bon temps* (3). Gai et bien portant, il s'exile le plus souvent, il cherche en Europe quelque région où il puisse vivre au repos. On le voit pacifiste dans le *Jeu joué le 12e juing 1583* (non signé) : il est le « père des folz », mais il est aussi le Père Morale, car il s'indigne du luxe qui règne autour de lui. Ensuite, on l'entend défendre son épouse Mère Folle contre des mécontents dans un autre jeu dramatique dont

---

(1) P. Lacroix, *Ballets et Mascarades*, III, pp. 238-239.

(2) Les œuvres relatives à ce Bontemps sont mêlées de patois ou même rédigées entièrement en patois (voir le *Bontan de Retour*, attribué à Aimé Piron), mais notre héros parle français. Sur ces œuvres, à consulter J. Durandeau, *Théâtre de l'Infanterie dijonnaise*. Dijon, Librairie Nouvelle, 1888. (On y voit notamment, et avec des paginations et des dates spéciales, comme ayant paru à Dijon, chez Darantère, 1887, le *Jeu joué*, la *Comédie du Riz*, le *Réveil de Bontemps*, le *Retour de Bontemps*, les *Noces de Bontemps*) ; le même, *Histoire de la Mère Folle laïque de Dijon*. Dijon, Bureaux du « Réveil Bourguignon », 1912 ; Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Age*, pp. 215-217, 223-226. — Les publications de Durandeau ne renferment que des parties de textes. M. Gaston Roupnel, professeur de littérature et patois de Bourgogne à l'Université de Dijon, m'a documenté, très obligeamment, sur la littérature de Bontemps dans cette ville. Je lui adresse ici mes meilleurs remerciements.

(3) Il n'est question de sa participation à la guerre que dans le *Chariot du triomphe du roy* (1629, attribué à Pierre Malpoy, dijonnais, mort en 1644, conseiller de la ville et avocat de grande réputation).

il n'existe plus qu'une partie et qui continue le précédent [1]. Dans un troisième dialogue scénique, également anonyme, le *Réveil de Bontemps* (composé pour le carnaval de 1623, une année où la paix de Montpellier ramenait Bontemps), on l'entend raconter, à deux vignerons, en une série de couplets de *J'ai vu,* tout ce qu'il sait de la vie du jour. Sa vie à lui n'offre rien de bien édifiant dans le *Retour de Bontemps,* ballet exécuté le dimanche 3 octobre 1632 par la société d'illustre renom, l'Infanterie Dijonnaise, lors de l'entrée du prince Henri de Bourbon, nommé récemment gouverneur de la Bourgogne. Ici, « le père Bontemps, le joyeux compagnon, se présente à nous avec un caractère dégradé, ainsi que l'écrit son biographe le plus appliqué. Au lieu de ce Bontemps, ami de la paix et de la table, sans doute, mais ennemi du luxe et de la luxure, tel que nous le peint le *Jeu joué en 1583,* nous nous trouvons en face d'un goinfre plat et lourd, tout occupé de son ventre, prêt à crier avec certain personnage rabelaisien : et tout pour la tripe [2]. » Son *retour* au pays s'explique, parce que :

> Grand Prince, puisque votre entrée
> Fait icy retourner Bontemps,
> C'est de sa faveur que j'attens
> D'habiter en ceste contrée.

Le même Bontemps amènera pareil éloge à l'adresse d'un autre prince, le futur vainqueur de Rocroi, le duc d'Enghien (alors âgé de quatorze ans et demi) dans le dialogue franco-bourguignon : *Réjouissance de l'infanterie dijonnoise pour la venue de M. le duc d'Anguyen, le 25 février 1636.* Le poète y célèbre les « noces de Bontemps avec la Bourgogne » :

> Mais ce grand prince, à qui le sort
> Attache ma vie et ma mort,
> Me garde avec tant de tendresse
> Qu'en se chargeant de mon soucy
> Il me vient marier icy
> A la Bourgogne, ma maistresse.

(1) Bontemps est cité au début de la *Comédie du Riz,* jouée à la fin du XVIe siècle, à Dijon, le mardi gras.

(2) DURANDEAU, préface du *Retour de Bontemps,* édition 1887.

Bontemps dit encore :

Que ce prince face l'amour
A la Bourgogne, ma maistresse,
Qu'il la baise, qu'il la caresse,
Et la possède quelque jour (1).

Mais *Bontemps* n'a qu'un temps. Il ne séjourne guère dans les milieux où il se montre. Voilà pourquoi, successivement, il est matière à littérature réjouie et à critiques plus ou moins piquantes. C'est ce qui explique les *Adieux des Dijonnais à Bontemps,* lettre en français (prose) et en patois bourguignon (vers) qui date du XVII[e] siècle. Le héros, qui souvent chez les Dijonnais fut un personnage de théâtre, nous est représenté comme devant se séparer de celle qui était sa compagne de scène, Mère Folle. L'œuvre, en réalité, consiste en une réplique à une pièce de Malpoy : *Le Testament de la Mère Folle.* Elle annonce la mort prochaine de l'Infanterie Dijonnaise, et puis, elle se livre à la satire de tous les corps parlementaires et autres : entendez par là qu'ils font leurs adieux à Bontemps, le bon père des fols et le compère de Mère-Folle, sa chère *épatye* qui bientôt aura disparu de cette terre; entendez par conséquent qu'ils regrettent le bon temps des abus (2)...

Mais de pareils adieux ne sont pas éternels. Bontemps est loin d'avoir fini sa carrière. Le XVII[e] siècle l'a exploité autrement encore. Il lui a pris son nom pour en faire le titre d'un de ses livres populaires à succès : *Roger Bontemps en belle*

---

(1) Sur les auteurs présumés du *Retour de Bontemps* et de la *Réjouissance,* voir DURANDEAU, ainsi que PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens en France au Moyen Age,* p. 223.

(2) Édition de cette pièce anonyme et inédite par J. D[URANDEAU], Dijon, 1892. « Avant nous, écrit cet éditeur, nul ne s'est occupé du personnage de Bontemps, si populaire cependant, et qui tient le principal rang dans les pièces de théâtre de l'*Infanterie Dijonnaise;* auprès de lui, Mère Folle n'a eu, en quelque sorte, qu'un rôle tout effacé. Nous remarquerons encore que nulle part nous n'avons pu découvrir les noms de Dijonnais ayant joué le personnage de Bontemps, tandis qu'on connaît celui de quelques mères folles » (p. 10). — Dans les *Adieux de Bontemps,* le prénom de Roger ne se rencontre pas.



humeur. Donnant aux tristes et aux affligés le moyen de chasser leurs ennuis et aux joyeux le secret de vivre toujours contens. (A Cologne, chez Pierre Marteau, 1670). C'est un recueil de contes facétieux et graveleux, dans lesquels l'homme en belle humeur ne paraît absolument pas, mais qui sont conçus dans le genre de ceux qu'il pourrait faire ou auxquels il pourrait se complaire [1]. Il anime, en revanche, de sa présence authentique et réelle le *Qu'en dira-t'on,* opéra-comique en un acte par Panard, Favart et Pontau (22 juillet 1741). Il s'y montre indifférent aux actions des autres; il s'y moque du *Qu'en dira-t'on,* une personnification allégorique [2]. Le rôle prêté à l'acteur du même nom, dans *Folette ou l'Enfant gâté* (6 septembre 1755), de Vadé, ne répond pas à l'esprit du type [3]. Cet acteur, ce Roger Bontemps a pour caractère essentiel d'être un homme que mettent en colère les manières d'enfant gâté de la dite Folette dont il compte faire sa femme. L'œuvre est une parodie du *Carnaval et de la Folie.* Il y a là un certain genre de plaisanterie ainsi qu'une déformation du personnage que nous ne saisissons point parce que c'est une parodie, soit une pièce à allusions [4]. L'utilisation du nom ne semble guère beaucoup plus justifiée dans la parodie d'*Orphée et Eurydice,*

---

(1) NISARD, *Histoire des Livres populaires,* I, pp. 243-244, signale l'ouvrage : *Nouveaux Contes à rire et Aventures plaisantes de ce temps ou Récréations françoises.* Cologne, [cher] Roger Bontemps, 1702, petit in-8°, avec figures; réimprimé sous le titre de *Contes à rire et aventures plaisantes,* in-18, 68 pages, Épinal, Pellerin, s. d.

(2) Pièce non imprimée. Elle ne nous est connue que par une courte analyse du *Dictionnaire des Théâtres,* IV, pp. 332-335.

(3) Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent.

(4) *Le Commerçant de Bordeaux,* drame en trois actes et en prose (1770), doit contenir un rôle de M. Bontemps. Je ne connais la pièce que par une indication du Catalogue Soleinne, n° 3088, *Recueil manuscrits.* Bontemps désigne peut-être un personnage quelconque sans relation avec le type du bon vivant. Le nom se rencontre d'ailleurs dans d'autres œuvres, sans signification précise. Voyez-le, par exemple, dans les pièces relatives à Cadet Roussel. Chap. II, 8e partie, IV.



par Moline et Dorvigny [1] : *Roger Bontemps et Javotte*, pièce en un acte, mêlée d'ariettes et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 13 mai 1775. Le joyeux compère, qui est joueur de vielle et le mari de Javotte, nous apparaît en proie au désespoir. C'est que M. Fumeron, maître de forges, lui a enlevé sa femme. Mais voici qu'heureusement survient, pour le rassurer, Céladon qui, dit-on, est devenu un fameux guérisseur ou plutôt un remarquable empirique dans les affaires d'amour. C'est le protecteur des amants. Il tient même l'emploi de magicien, mais il n'a pas besoin d'intervenir à ce titre pour rappeler à la vie Javotte que l'on croit être morte : elle n'est morte... que pour rire. On la rend à Roger que M. Fumeron n'avait d'ailleurs voulu que soumettre à une épreuve.

Une nouvelle reprise du type s'opère par les soins de Dorvigny, le vaudevilliste précité, le 25 juin 1782 : *Aujourd'hui ou Roger Bontemps* [2]. Vingt ans après, deux autres vaudevillistes moins connus, mais aussi des fabricants à la grosse, Alissan de Chazet et Léger, remettent le type en scène : *Roger Bontemps ou le Billet de loterie* (19 novembre 1802) [3]. Un peu plus tard, deux autres, Henri Dupin et Favart fils, reprenant la thèse qui identifie *Roger de Collerye* et *Roger Bontemps*, écrivent *Roger Bontems ou la Fête des Fous* (27 mars 1809) [4], une œuvre

---

(1) L'acteur-auteur Louis-François Archambaut ou Archambault dit Dorvigny qui s'est fait une renommée extraordinaire au théâtre avec ses deux types de benêt, Janot et Jocrisse. (Chap. II, 8e partie, IV.) L'œuvre parodiée doit être l'*Orphée et Eurydice*, drame héroïque en trois actes, avec musique de Gluck, 3 août 1774.

(2) Comédie en un acte et en prose, représentée à l'Ambigu-Comique, mais non imprimée : GOIZET-BURTAL, p. 238; CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, I, p. 267.

(3) Un acte; Variétés. Non imprimée.

(4) Comédie en un acte et en prose, mêlée de vaudevilles. — GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique*, V, pp. 337-339, analysant la comédie-vaudeville de DÉSAUGIERS et GENTIL, *Pierrot ou le diamant perdu* (2 actes, 11 mars 1813), dit qu'il est tiré du « petit conte de Roger Bontemps ». J'avoue ne pas retrouver l'histoire de Roger Bontemps dans cette pièce où Pierrot, qui est tisserand, qui a une fille Fanchette, qui se rencontre avec M. et Mme de Wolmar, n'offre d'autre particularité que de faire le devin.

célébrant la bonté du héros et ayant Dijon pour lieu de scène. Ce sont là trois « reprises » qui sont fort oubliées aujourd'hui, comme d'ailleurs toutes les précédentes. Béranger a bien fait plus pour la réputation, on pourrait dire pour le « relancement » du type, avec les sept couplets de sa chanson de 1814 :

. . . .
Vivre obscur à sa guise,
Narguer les mécontents;
Eh gai! c'est la devise
Du gros Roger Bontemps.

Si, nous arrêtant un instant dans notre enquête, nous essayons de nous représenter ce que le gros Roger Bontemps a été jusqu'alors, nous constatons qu'il n'a pas été fixé dans le passé en une physionomie précise par une œuvre déterminée comme l'ont été Pathelin, Jean de Paris, Panurge, Céladon et tant d'autres. Il n'est guère qu'une idée ou un thème qu'on exploite. Ainsi apparaît-il encore au cours du XIXe siècle chez Paul de Kock : *Petits tableaux de mœurs ou Macédoine critique et littéraire* (1825, un Roger Bontemps en une esquisse de quelques lignes); — chez Théaulon [Duveyrier aîné] et Mélesville (*L'Ami Bontemps ou la Maison de mon oncle*, 5 octobre 1827, un vaudeville en un acte, où l'ami Bontemps est un poète bon vivant) [1]; — chez L.-F. Clairville et Bernard Lopez (*Roger Bontemps*, 14 octobre 1848, un vaudeville en un acte où le héros, joyeux compère, homme d'esprit, mais peu riche, s'efforce d'imiter le héros de Béranger et où il chante

Eh gai! c'est la devise
Du vrai Roger Bontemps,

un refrain qui fait chanter et danser son entourage) [2]; — chez le même L.-F. Clairville et Amédée de Jallais (*Madame Roger*

[1] SOLEINNE, n° 2562; GOIZET-BURTAL, p. 99; L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Les Nouveautés*, pp. 34-35.

[2] Jouée au Vaudeville. Reprise aux Fantaisies-Parisiennes le 18 mars 1868, mais arrangée en opéra-comique de deux actes, avec musique de Debillemont. Voir L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Les Fantaisies-Parisiennes*, p. 51.

Bontemps, 26 février 1856, un vaudeville en un acte où l'on imagine que le joyeux mari de... Mme Roger Bontemps a chansonné la favorite de Louis XV et s'est enfui au nouveau monde par crainte d'être poursuivi, mais il en revient); — chez Paul Féval (*Roger Bontemps, histoire d'un notaire et d'une tonne de poudre d'or*, 1864, un roman avec un personnage qui est un Roger Bontemps ou un aventurier malgré lui); — chez André Rivoire (*Roger Bontemps*, trois actes en vers, de 1920, une œuvre dont l'action se passe vers 1750).

L'action se passe vers 1750, disons-nous. Pourquoi pas? Le type n'est d'aucun âge, et l'on peut le mettre dans toutes les situations. M. André Rivoire imagine qu'un célibataire, à qui sa joyeuse insouciance a valu le surnom de Roger Bontemps et qui se voit parvenu à la quarantaine, pense à se marier avec la petite Anne-Marie, la fille d'un cabaretier, mais celle-ci a déjà songé à son jeune cousin Toinet. On devine le reste : Roger croit devoir laisser le triomphe à la jeunesse. D'ailleurs il aura Mme la Baillive pour se consoler.

Il n'est pas question de mariage pour le Dom Roger de M. Paul Fort (*Ysabeau*, 1924). C'est un moine, mais un moine joyeux, rabelaisien, qui, après avoit bu largement, se met à chanter :

Or, qui m'aimera-ci me suive,
Je suis Bontemps, vous le voyez!
Moi, mes suppôts, à pleine rive,
Nous buvons d'une façon vive
A tous ceux qui sont convoyés! (*bis*).

Moines gueulant sous les étoiles,
Archers, bourgeois, hors les foyers!
Danseurs, sauteurs, chantres, pucelles,
Je vous retiens de ma chapelle!
Je suis Bontemps, vous le voyez!
(II, 4.)

Il est Bontemps, il est Réjoui Bontemps, mais il ne l'est pourtant pas d'un bout à l'autre de la pièce, qui, d'ailleurs, appartient en divers endroits au genre sombre puisqu'elle se passe durant le règne, si tragique par moments, de Charles VI.

Il ne rit pas toujours et, sur son entourage, on sent planer des pensers tristes. N'est-ce pas dans cette même scène, où il se flatte d'être Bontemps, qu'Odette de Champdivers, maîtresse du roi, chante mélancoliquement :

Le bon temps, qu'est-il devenu?
Las! il n'en est plus de nouvelles.
A cette heure, il est inconnu,
Le bon temps, qu'est-il devenu?

Roi dédoré, vieux, pauvre et nu,
Est-il aveugle, au front chenu?
Est-il ange ou s'il a des ailes?
Plus n'est comme je l'ai connu.

Montant vers les cieux plus fidèles
Est-il des anges soutenu?
Le bon temps, qu'est-il devenu?
Las! il n'en est plus de nouvelles.

Ainsi voisinent dans la même œuvre les deux sens de Bontemps. L'auteur les a-t-il réunis à dessein? Nous l'ignorons. En revanche, nous sommes mieux renseigné sur les intentions qui guidaient l'inventeur de Roger Bontemps de 1920; d'après un critique informé, elles seraient les suivantes : « M. André Rivoire a imaginé un Roger Bontemps nouveau — pour lequel ce n'est pas une indiscrétion de dire qu'un de ses compatriotes dauphinois fut un vivant modèle — mais qu'il a situé au XVIII[e] siècle et en Bourgogne pour la raison que cette époque et cette région sont plus que d'autres propices au déploiement de jolis costumes, d'uniformes élégants et aux manifestations d'une joie saine et vigoureuse qui s'exprime sans emphase (¹) ». Nous ne disserterons pas sur l'identité du vivant modèle qui a inspiré le poète français non plus que sur le choix qu'il a fait de la Bourgogne comme champ d'action de son héros. Incontestablement, ce pays, par la richesse cossue du sol et par l'air de bonne vie de ses habitants, semble être le séjour tout désigné

(¹) Gaston Sorbets, *La Petite Illustration théâtrale*, 1[er] mai 1920.

de Roger Bontemps. Mais il est une remarque plus intéressante à formuler au sujet du type dont le nom a pris valeur de joyeux compère devant le lexique populaire et la littérature comique. En réalité, ce type n'est d'aucun terroir ni d'aucun temps déterminé. Il ne nous apparaît point en l'attitude d'une de ces figures rattachées à une époque précise par un écrivain, — de l'un de ces portraits qui, en un jour lointain, mais connu, ont reçu un tracé net et dont, par après, des ouvriers plus ou moins habiles ont tiré des épreuves nouvelles. Il ne porte pas l'estampille ou la marque d'une époque comme Panurge, homme du XVIe siècle, Alceste, homme du XVIIe, Figaro, homme du XVIIIe. L'esprit qui pense à lui et l'auteur qui se sert de son nom dans un emploi allusionnel ne le replacent nulle part dans le passé, non plus que sur un point de l'espace.

Et pourtant, une différence s'observe entre le Roger Bontemps des origines et celui d'aujourd'hui. Le premier, le personnage du Moyen Age, n'est pas le bon vivant, le gros réjoui dont présentement l'appellatif sonore évoque l'image. C'est une espèce d'entité allégorique qui n'a rien de positif ou même qui renferme presque un sens négatif : « Le bon temps qu'on regrette et qui ne reviendra plus, l'âge d'or qui fut toujours pour les hommes l'âge qui les a précédés ». Encore un peu, nous dirions que nous avons là une idée qui existe dans la littérature française depuis ses débuts, depuis les premiers propos remarquables qu'elle a écrits. N'est-ce point par ce vers que commence le poème de *Saint Alexis :*

Bons fu li siecles al tens ancienor.

Traduisez : « Combien tout allait mieux au bon vieux temps ! » Ainsi parlait la France littéraire en ses toutes premières heures. Roger Bontemps symbolise vraiment cette idée qui déjà fut inscrite dans le très ancien texte de *Saint Alexis :* le regret d'un passé plus heureux que le présent. Mais de l'état négatif, le mot de Bontemps a passé à l'état positif. Presque nécessairement, il a pris le sens positif d'heureux mortel, il a fini par désigner un



personnage concret, un personnage qui mène une existence joyeuse :

Eh gai! c'est la devise
Du gros Roger Bontemps.

Mais le nom de Bontemps — de Bontemps tout court — a été utilisé plus d'une fois en dehors de la tradition littéraire qui vient d'être retracée et qui date du Moyen Age. Des écrivains ont pu dire l'*Ami Bontemps*, *Monsieur Bontemps*, sans songer à cette tradition ou sans prétendre s'y rattacher. Pareillement, la *Mère Bontemps* a pénétré dans les livres, et telle chanson a été créée qui la prend pour héroïne, mais sans que l'imagination des auteurs ait été influencée par le souvenir du type dit Roger Bontemps :

La mère Bontemps
S'en allait, disant aux fillettes :
« Dansez mes enfants,
Tandis que vous êtes jeunettes;
La fleur de gaîté
Ne croît point l'été;
Née au printemps comme la rose,
Cueillez-la dès qu'elle est éclose;
Dansez à quinze ans;
Plus tard, il n'est plus temps .... »

Et la mère Bontemps continue dans les couplets suivants le récit de sa vie. Elle conclut : Le moment vient où l'on ne peut plus danser; eh bien, dansez donc maintenant! (1).

Pour en revenir à Bontemps, au Père Bontemps, nous constatons « qu'il fut jadis la personnification des vœux patients et des espérances résignées de tous ceux qui trouvaient que

(1) *Chants et chansons populaires*, III, de DUMERSAN-SÉGUR, pp. 162-163 : chanson attribuée à F. DAUPHIN. — J.-B. WECKERLIN, *La Chanson Populaire*, p. IV, signale dans sa *Table des chansons et motets qui se trouvent dans l'Harmonice Musices Odhecaton, publié par Petrucci :* Bon temps; Anonyme. — Voir aussi la Mère Bontemps dans le *Dix-sept juin ou l'heure journée*, A-propos en un acte, mêlé de vaudevilles à l'occasion du mariage de S. A. R. Mgr le duc de Berry, représenté sur le Théâtre de la Cour, le 28 juin 1816; par DÉSAUGIERS et GENTIL.

l'heure présente était mauvaise et se flattaient que la suivante serait meilleure. Quand, au lendemain d'une guerre, d'une famine ou d'un rude hiver, on voyait luire, comme un rayon de soleil entre deux nuages menaçants, l'espoir de la paix et de l'abondance, on s'écriait joyeusement : *Voilà Bontemps qui revient* (1) »... Et *Bontemps qui revenait* symbolisait « le peu de joie et de bonheur que chacun portait en soi et comptait voir se réaliser à brève échéance. Bontemps, par conséquent, ne peut mourir. Quand il n'est plus là, c'est qu'il dort ou bien qu'il voyage au loin, mais il se réveillera, mais il reviendra... (2). »

En résumé, Bontemps est plusieurs choses successivement ou alternativement. Le nom ou le personnage représente les trois idées de Regret du bon temps écoulé, Joie actuelle de vivre, Espoir dans l'avenir. Il signifie chose passée, chose présente, chose future. Il a même un quatrième sens ou il tient un quatrième emploi : il sert à la critique des mœurs contemporaines. C'est son rôle, par exemple, dans le *Jeu de 1583* et le *Réveil de Bontemps* (1623).

Maître Pathelin. — Maître Pathelin, symbole de la duperie cauteleuse, n'a pas un renom aussi pleinement populaire que Roger Bontemps. Il a pourtant été « l'objet de nombreuses allusions, de nombreuses éditions et de nombreux plagiats », mais il n'a guère connu que deux véritables renouvellements et il les a obtenus peu de temps après son apparition sur la scène. Ce sont le *Nouveau Pathelin* et le *Testament de Pathelin*, deux pièces anonymes (3). La première s'inspire à la fois de

(1) PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens en France au Moyen Age*, pp. 215-216.

(2) DURANDEAU, *Les Nopces de Bontemps*, Préface, p. 7.

(3) P.-L. JACOB, *Recueil de Farces, Soties et Moralités du XVe siècle*, Paris, Garnier, 1867, date, mais sans preuves, le *Nouveau Pathelin*, de 1477, et le *Testament*, des environs de 1480 ou 1490 (pp. 126 et 177). Pour les éditions, voir R. TH. HOLBROOK, *Étude sur Pathelin* (Elliott Monographs edited by E. C. Armstrong), Baltimore, et Paris, E. Champion, 1917, p. 35.

l'original et des *Repues franches* (la partie : *De la manière d'avoir du poisson*). Le héros est bien une réplique de l'avocat sans causes qui trompe Guillaume. Il en a bien l'esprit dupeur, mais il ne sait pas comme l'original faire briller sa verve de manière à se rendre plaisant malgré l'immoralité de ses duperies. La seconde ne le reprend pas en tant que menteur. Elle le représente qui agonise, divague, fait un testament dans le ton des legs de Villon et qui ensuite expire ([1]).

Une « histoire littéraire » de Pathelin qui voudrait être détaillée mentionnerait les imitations étrangères et elle marquerait assurément d'un trait spécial la comédie latine intitulée *Henno* et que l'humaniste Reuchlin fit jouer, en 1497, à Heidelberg, par des étudiants, une comédie qui reproduit assez exactement les dernières scènes du texte français et très librement sa première partie. D'un autre côté, elle le modifie en y introduisant une intrigue d'amour et en l'enrichissant d'un « chœur ». Mais la France seule requiert notre attention. Pourtant « l'histoire littéraire » de maître enjôleur ne signale, après le XV[e] siècle, aucune reprise qui soit une modification essentielle. Nous ne le voyons transporter dans aucun milieu qui serait un agent rénovateur de sa nature première. Les modernisations qu'on fait de l'ancienne rédaction intéressent presque plus le bibliographe que le littérateur, mais elles témoignent de la réelle faveur dont a joui la bonne farce qu'elle contait. Cette faveur a toutefois subi durant le « grand siècle » une éclipse. On ne note alors d'autre succès de *Pathelin* que cette réédition dont Brueys parle dans l'adaptation qu'il a donnée en 1706 : « J'ai tiré le sujet de cette comédie d'une ancienne pièce comique intitulée : *Les tromperies, finesses et subtilités de maître Pierre Pathelin*

([1]) Il y a peut-être lieu de signaler ce rajeunissement du *Testament* : P. VITEAU, *Simples bourgeois*, 5[e] série. *Le Testament de maître Pierre Pathelin*, farce du XV[e] siècle adaptée à la scène moderne par P. Viteau et accompagnée des jeux de scène composés par Matrat, du Théâtre du Palais-Royal. Paris, 1888, Librairie des Bibliophiles. Représenté pour la première fois à Meudon, lors des fêtes de Rabelais, le 29 mai 1887.

avocat à Paris, imprimée à Rouen, chez Jacques Calloué en 1656, sur la copie de l'an 1560 ». *Cette comédie* est celle que Brueys a écrite et qui fut mise en scène par Palaprat. Elle porte pour titre l'*Avocat Pathelin*, comprend trois actes en prose, avec un prologue et des intermèdes mêlés de déclamations. L'adaptateur Brueys a connu et utilisé la refonte de Reuchlin. Son œuvre est « intriguée » au moyen de deux affaires d'amour : la première se passe entre Valère, fils du drapier, et Henriette, fille de Patelin; la seconde nous montre Colette, servante de l'avocat, qui est éprise du berger Agnelet. Quant au héros même de la pièce, il a, lui aussi, subi quelque changement : outre qu'il est père de famille, il s'offre avec les allures d'un juriste subtil, d'un homme qui connaît la loi et qui sait l'art de la tourner. Ce *Pathelin* revu et augmenté n'a pas fait oublier la farce du XVe siècle. Le jugement de la postérité, à l'endroit de celle-ci, n'a pas été rectifié non plus par l'*Avocat Pathelin*, en vers et en trois actes, que l'on doit à l'acteur Toussaint-Gaspard Taconet (1753) : c'est une retouche complètement disparue, alors que le remaniement Brueys-Palaprat se lit encore avec quelque agrément. Il a du reste obtenu les honneurs de la réédition et du maintien au répertoire. Il a même servi pour des reprises ultérieures du sujet, pour des arrangements en vaudevilles et en opéras-comiques.

Ce sujet a été remis à la scène en dehors de ce qui pourrait s'appeler l'influence Brueys-Palaprat. Parmi les réfections auxquelles nous pensons [1], il en est une qui mérite une mention particulière : c'est la version d'Édouard Fournier, *La vraie*

---

[1] Pour les détails de la bibliographie, voir GOIZET-BURTAL, pp. 7, 257 et 608. Y ajouter : la pièce de CHARLES DES GUERREOIS, Paris, 1855, et *Maître Pathelin*, opéra-comique, paroles de LEUVEN et FERDINAND LANGLÉ, musique de FRANÇOIS BAZIN, 1856. — Peut-être faudrait-il signaler la reprise du nom de Pathelin dans l'*Extravagante de qualité*, comédie en trois actes, de FACIOLLE (9 décembre 1788, Variétés-Amusantes) où le personnage ainsi désigné est l'intendant de la comtesse de Cristognac : il la vole, parvient à cacher ses méfaits, mais est puni finalement. C'est la pièce de JEAN-BAPTISTE ROUSSEAU, *Les Adieux chimériques*, réduite de cinq à trois actes. (L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris*, VII, p. 170.)

Farce de maître Pathelin, mise en trois actes et en vers modernes (1872). Elle a été adoptée par la Comédie Française. Dans ce texte et dans les autres modernisations, c'est à peu près toujours le même avocat « patelinant » qui reparaît, entouré d'un personnel plus ou moins varié [1].

Jean de Paris. — Jean de Paris est moins connu que maître Pathelin, et il n'a pas été renouvelé immédiatement après son apparition. C'est le héros d'un petit roman qui, pourtant, est bien joli. Il y joue un rôle qui lui a valu l'honneur de voir son nom devenir symbole ou évocation d'étalage de luxe.

Au dire du narrateur, qui doit avoir écrit dans les dernières années du XVe siècle [2], le roi de France a prêté main forte au roi et à la reine d'Espagne contre leurs sujets révoltés : une convention diplomatique a été faite entre eux et, d'après cette convention, le fils du monarque du Nord, Jean, épousera un jour la fille des souverains du Midi, Anne, laquelle est encore au berceau. Environ quinze ans après cet événement, Jean, qui est orphelin de son père et qui le remplace sur le trône, apprend que sa fiancée est promise au roi d'Angleterre, un veuf d'âge mûr, et qu'au delà des monts l'on ne pense plus à lui. Il se met en route aux fins d'obtenir l'exécution des serments jadis échangés, mais, durant le voyage, il se fait passer pour un simple fils de bourgeois, nommé Jean de Paris. Tandis qu'il rencontre en chemin son concurrent, il l'éblouit par le faste des gens qui constituent sa suite, par un luxe qui jure avec

---

(1) Après l'œuvre de Fournier, l'on a eu encore des arrangements par G. Gassies des Brulies. Camille Le Senne, Guillot de Saix et Roger Alart.

(2) Il l'a composé probablement entre la fin de novembre 1494 et le début de décembre 1495 : voir *Le Roman de Jehan de Paris,* publié d'après les manuscrits par EDITH WICKERSHEIMER. Paris, Edouard Champion, 1923, p. XX. (SOCIÉTÉ DES ANCIENS TEXTES FRANÇAIS.) Sur cette œuvre, voir du même auteur : *Le Roman de Jehan de Paris, Sources historiques et littéraires, Étude de la langue,* Paris, ibid., 1925, in-8°.

la condition sociale qu'il a empruntée. Ce luxe, il s'en va l'étaler en Espagne. De là l'expression passée dans le dictionnaire français : « un train, un équipage de Jean de Paris ».

Cette expression n'apparaît que tardivement dans la littérature, comme on va le voir, mais nous savons que le roman même jouissait déjà d'une sérieuse popularité avant 1533, date de la première édition qu'on en connaît. Antoine du Saix, dans l'*Esperon de discipline*, qui est de 1532, le mentionne parmi les « traités » les plus dignes d'estime, et, la même année, Rabelais, au chapitre de l'Enfer burlesque, range *Jehan de Paris, gresseur de botes*, dans la compagnie des héros de romans de chevalerie les plus réputés. Chose curieuse, presque deux siècles s'écoulent avant que l'emploi de la locution : *le train de Jean de Paris* ne soit attesté dans les lettres. Tallemant des Réaux la mentionne dans ses *Historiettes* (1), et Mme de Sévigné s'en sert dans deux de ses Lettres (2). Au siècle de Tallemant des Réaux et de Mme de Sévigné, on trouve un texte bourguignon, qui est attribué à Pierre Malpoy, qui renferme un plaisant souvenir du cortège somptueux de l'illustre Jean. C'est la *Description en vers bourguignons de l'ordre tenu en l'infanterie dijonnoise pour la mascarade par elle représentée à monseigneur de Bellegarde, grand écuyer de France et lieutenant général pour le Roy en ses pays de Bourgogne et Bresse. Récité par un vigneron à un sien compère.* (Reveu et corrigé par l'auteur à Dijon, ... Jean des Planches, imprimeur ordinaire du Roi, MDCX.) Le Bourguignon Porreño « décrit les magnificences de la mascarade à son compère Jaiquõ : la quatrième entrée est d'un faste qui lui rappelle celui de Jean de Paris (3) ».

---

(1) V, 189.

(2) Lettre à Mme de Grignan, édition MONMERQUÉ, *Grands Écrivains de la France*, 1862, t. II, nº 186, p. 290 : « ... pour me faire savoir qu'elle a un équipage de Jean de Paris »; t. III, lettre nº 274, p. 66. — L'emploi est-il livresque, bien qu'il ait un tour spontané?

(3) E. WICKERSHEIMER, *Le Roman de Jehan de Paris, Sources*. p. 69. Voir *Ibidem*, pp. 69-70, d'autres traces possibles du souvenir laissé par le héros du XVe siècle.

L'existence des textes de Tallemant, de Mme de Sévigné et de la mascarade dijonnaise a son intérêt, mais, après les avoir consultés, on n'oserait certes pas affirmer que le luxe étalé par le rival du roi d'Angleterre ait passé de bonne heure en proverbe. D'autre part, nous observons que ce même personnage a dû attendre plus de trois siècles pour recevoir des suites, et encore elles ne sont pas nombreuses. De plus, on dirait qu'il a fallu un travail d'érudition ou plutôt de vulgarisation scientifique pour les provoquer. Ce travail est une analyse du roman parue dans la collection : *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, analyse à laquelle l'auteur ajoute du sien (1780) (1). Elle a provoqué le *Jean de Paris*, mélodrame en trois actes et en prose à grand spectacle, de Marsollier, avec musique de Durandeau (26 février 1807, Porte Saint-Martin). Ce mélodrame est une comédie-bouffe qui obtint vingt-six représentations et que Geoffroy, le fameux et sévère critique de l'époque, juge ainsi : « Ce n'était qu'un assez mauvais bouffon, qui s'amusait à jouer de méchants tours à un roi d'Angleterre présenté comme un paillasse ou comme un gille : on chassa ces deux personnages ignobles, grossiers (2) ». Mais il nous informe qu'un tout autre accueil fut réservé à *Jean de Paris* du charmant musicien Boïeldieu, un opéra-comique en deux actes tiré pourtant du « mélodrame » de Marsollier (ce que Geoffroy ne dit pas) et exécuté le 4 avril 1812 (3) : « Il n'a rien de commun que le nom avec celui de la

---

(1) A titre de curiosité bibliographique du XVIIIe siècle, mentionnons (d'après le *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, II, p. 282), l'allusion faite au récit de Jean de Paris dans la *Déroute des Deux Paméla*, comédie en vers libres et un acte, suivie d'un divertissement, par Daucour, 23 décembre 1743, au Théâtre Italien; non imprimée. On fait paraître dans cette pièce « la veuve Oudot, libraire de Troyes en Champagne, si célèbre par la *Bibliothèque bleue;* elle réclame l'impression des *Deux Paméla* (l'une jouée au Théâtre Français, l'autre au Théâtre Italien), qu'elle promet de joindre à ses autres ouvrages, tels que *Richard sans peur, La Belle Maguelonne, Jean de Paris*, etc. ».

(2) *Cours de littérature dramatique*, V, p. 237.

(3) A l'Opéra-Comique; ensuite à Feydeau. Le texte est de Saint-Just [Godard d'Aucourt].

Porte-Saint-Martin : l'auteur a même inventé son sujet en grande partie, et, d'un vieux conte trivial [!], il a fait un petit drame gracieux, léger, délicat et gai, sans caricature [1] ». Le héros est fils du roi de France, Philippe de Valois; il s'éprend de la princesse de Navarre sur la foi de sa renommée. Avec la permission de son père, il se présente devant elle, déguisé en « bourgeois de Paris ». La rencontre a lieu dans une auberge des environs de Pampelune et le faux bourgeois y déploie un faste extraordinaire. La princesse n'est pourtant pas dupe de la mise en scène : elle a été avertie de la feinte de Jean, mais, par un jeu de l'amour et quelque peu du hasard que l'on croirait renouvelé de Marivaux, les deux jeunes cœurs se donnent l'un à l'autre et le mariage s'entrevoit.

Un mois après la représentation de l'Opéra-Comique, Jean de Paris est remis à la scène, mais en une reprise parodique. Elle s'intitule : *Jean de Passy,* imitation burlesque de *Jean de Paris,* en un acte et en vaudevilles par Martainville et Dumersan (2 mai 1812). Geoffroy reparaît, lui aussi, mais avec une note bienveillante : « Jean de Passy est facétieux et bouffon, et non dans le genre de vérité... C'est moins une parodie qu'un travestissement de Jean de Paris, dont le brillant succès à Feydeau méritait bien les honneurs de la parodie. Jean de Passy est le fils du fameux traiteur Gros-Jean : il arrive dans une auberge de Montrouge pour y voir Mme Margot Desgrands-Airs, nièce du portier du collège de Navarre, qui vient s'y marier avec M. Bouffi, clerc de procureur. Toute la pièce de Feydeau est reproduite et presque traduite en style bas et burlesque; il n'y a presque point de critique, mais un grand nombre de quolibets et de facéties d'une gaieté folle, et dont on rit malgré soi [2] ». Geoffroy aurait pu ajouter que M. Bouffi, qui finit par épouser Mme Margot, laquelle est cependant recherchée par Jean de Passy, voit ce dernier raffler tout dans l'auberge où il est lui-même descendu

(1) *Cours de littérature dramatique,* V, pp. 237-238.

(2) *Ibidem,* V, p. 356.

(chez Painsec, traiteur) et où il attend à dîner sa future. Quant à l'amoureux éconduit, il fait, au cours de l'œuvre, une allusion à Jean de Paris; il compare sa situation à celle du héros du roman du XVe siècle. Ainsi se relient les choses littéraires à travers les âges. On voudrait savoir si les spectateurs de l' « imitation burlesque » de Martainville et Dumersan ont saisi le rapprochement et si l'authentique Jean de Paris était suffisamment présent à leur esprit pour qu'ils aient goûté le genre de plaisir que la parodie est censée procurer à des hommes assemblés...

... Vers ces temps-là, Béranger débutait. On lui doit une chanson de *Jean de Paris* ayant pour refrain :

Ris et chante, chante et ris;
Prends tes gants et cours le monde
Mais, la bourse vide ou ronde,
Reviens dans ton Paris;
Ah! reviens, ah! reviens, Jean de Paris (*bis*).

PREMIER COUPLET :

Toujours, dit la chronique ancienne,
Jean sur son grand sabre a sauté,
Quand de leur ville avec la sienne
Des sots comparaient la beauté :
Proclamant sur son âme,
En prose ainsi qu'en vers,
Les tours de Notre-Dame,
Centre de l'univers.

Le reste de la chanson conte ses joyeuses fredaines à l'étranger, mais des fredaines qui ne l'empêchent pas de préférer Paris à tout l'univers. On l'a rapprochée du vieux roman français [1]. Nous ne saisissons pas de rapport entre les deux personnages. Le héros de Béranger n'est qu'un viveur léger, mais fidèlement attaché à la grande ville; il n'a pas l'âme de son homonyme d'autrefois, pas plus que le parisien falot auquel Hégésippe

---

(1) Voir LITTRÉ, *s. v.*

Moreau adresse des vers imprécatoires dans une courte poésie du *Myosotis* (1838) ([1]).

Panurge. — Rabelais, qui est né ... à peu près en même temps que Jean de Paris, a imaginé plusieurs types qui sont des personnalités autrement puissantes ou significatives que le malicieux rival d'un roi anglais podagre, et qui naturellement appelaient des suites.

Des suites ont donc été données à Gargantua, à Pantagruel, à Panurge, trois de ses créations les plus vivantes, mais elles se réduisent souvent à des schémas qui en ont laissé s'échapper la riche et diverse moelle primitive. Panurge, que nous voudrions retenir pour un examen spécial, n'est presque jamais repris dans l'ampleur ou la complexité de sa nature « substantificque ». C'est plutôt un personnage fournissant prétexte à mises en scène et à déploiements littéraires d'un pittoresque cossu qu'on pourrait appeler « rabelaisien ».

Nous le voyons pourtant d'abord qui fournit prétexte à discussion ou bien arme à combat dans le *Nouveau Panurge avec sa navigation en l'Isle imaginaire, son rajeunissement en icelle, et le voyage que fit son esprit en l'autre monde pendant le rajeunissement de son corps. Ensemble une exacte observation des merveilles par luy veuës, tant en l'un que l'autre monde.* C'est un pamphlet anonyme dirigé contre les protestants du Dauphiné et vraisemblablement composé en 1612-1613. Il décrit un voyage de Panurge dans une île imaginaire ainsi qu'aux Enfers. Ce n'est plus la croisière du joyeux navigateur inventé par Rabelais. Le pipeur spirituel et grassement gaulois d'antan a tourné au prédicant ([2]).

Il est plus gai, mais raisonneur encore, dans les assises qu'on

---

([1]) *A Jean de Paris. Improvisé à une représentation de Don Juan.*

([2]) Jacques Boulenger, *Revue des Études Rabelaisiennes*, III (1905), pp. 408-431; Jacques Boulenger et Louis Loriot, *Revue des Livres Anciens*, 1914, t. I, fasc. IV, pp. 451-452.

lui fait tenir avec *Antitus et Guéridon*, deux personnages qui ont commencé par être des réalités et qui sont devenus des fictions littéraires : les *Conférences d'Antitus, Panurge et Guéridon;* les *Grands jours d'Antitus, Panurge et Guéridon* (1). Mais le théâtre le guettait. Il s'empare de lui au XVIIe siècle et il l'accapare presque jusqu'à nos jours, car les autres genres s'occupent peu de lui. Le voici dans une série de ballets en ce siècle : le *Ballet de la naissance de Pantagruel,* composé pour le jeune fils du comte de Cheverny et dansé à Blois pendant le carnaval de 1626; — le *Ballet des Pantagruélistes* (vers 1633 : consultations de Panurge sur la question du mariage); — la *Bouffonnerie rabeléisque* dansée à Paris le 16 février 1638 (même sujet); — le *Ballet de l'Oracle de la Sibylle de Panzoust* (1645) (2).

Panurge n'effectue là que de courtes apparitions et sa vie philosophique se marque à peine dans ces divertissements chorégraphiques. Il s'offre aussi, vu par le dehors et sous un aspect plaisant, dans les *Aventures de Panurge*, comédie en cinq actes et en vers que Jacques Pousset, sieur de Montauban, avocat au Parlement et échevin de la ville de Paris, met à la scène (théâtre Guénégaud) le 3 août 1674; — dans *Panurge à marier ou la Coquetterie universelle*, comédie en trois actes et trois divertissements en prose avec prologue, que Jacques Autreau donne au Théâtre-Italien le 21 novembre 1720; — dans *Panurge marié*

---

(1) *Conférences d'Antitus, Panurge et Guéridon* s. l. n. d., in-8°. — *Les Grands jours d'Antitus, Panurge, Guéridon et autres,* s. l. n. d. petit in-8°. — *Continuation des Grands jours interrompus d'A. P. et G.*, s. l. n. d. (1614) : E. FOURNIER, *Variétés*, I, p. 194; VIII, pp. 279-301. — Voir également ci-dessus, pp. 40 et 82.

(2) FOURNEL, *Les Contemporains de Molière*, II, p. 261, remarque que le livre III de Rabelais a beaucoup fourni aux ballets burlesques, aux farces et aux comédies du XVIIe siècle, et il cite la *Bouffonnerie rabeléisque* dansée en 1638, l'*Oracle de la Sybile de Pansoust,* imprimé en 1645, le *Ballet des Pantagruélistes*, le *Ballet de la vénérable Sybile de Pansoust de Rabelais.* — Voir pour le même sujet et pour l'édition des *Quolibets*, des *Andouilles*, des *Pantagruélistes*, de la *Bouffonnerie rabeléisque*, de la *Sybile de Pansoust :* LACROIX, *Ballets et Mascarades de Cour*, III, p. 227; IV, p. 55, V, p. 170, VI, p. 309; H CLOUZOT, *Rabelais au théâtre*, REVUE DES ÉTUDES RABELAISIENNES, II, 1904, pp. 275-276; Le même, *Ballets tirés de Rabelais au XVIIe siècle,* IBID., V, 1907, pp. 90-97.

dans les espaces imaginaires, comédie en un acte et en prose, que ce même écrivain a composée, mais qui n'a pas obtenu les honneurs de la représentation [1].

C'est Panurge marié qu'exhibe à nouveau l'œuvre qui, elle, fut jouée à l'Opéra, le 25 janvier 1785 et qui porte la signature, garantie, d'Étienne Morel de Chefdeville, la signature, problématique, du comte de Provence, le futur Louis XVIII : *Panurge dans l'Ile des Lanternes,* comédie lyrique en trois actes, avec musique signée du nom célèbre de Grétry. Le maestro aimé du XVIII[e] siècle a fait honneur à sa signature, mais les librettistes ne méritent pas qu'on prête grande attention à leurs paroles. Elles valent cependant beaucoup d'autres du genre et, à tout le moins, elles gardent un intérêt pour l'histoire littéraire. Elles nous apprennent que la bénédiction nuptiale est refusée par la déesse de Lanternois à deux couples d'amoureux, aussi longtemps qu'un étranger n'aura pas mis le pied dans l'île susdite et n'y aura pas manifesté une égale admiration pour les deux fiancées. Le bienfaiteur attendu se présente sous les espèces de Panurge lequel s'avise de faire la cour aux jeunes filles dont il aurait dû combler d'autre façon les vœux; il ne se prononce pourtant pas entre elles, il reste hésitant, et il finit par retrouver au séjour des Lanternois sa propre femme Climène qui s'est déguisée en sibylle et qu'il avait quittée depuis bien des jours [2].

Les librettistes déclarent dans leur avertissement qu'ils n'ont pris à Rabelais que le nom du personnage, son arrivée en l'île des Lanternes et l'idée du bal. Panurge, on le voit, a passé ici, comme ailleurs, au rang de prétexte à littérature comique. L'île des Lanternes devient l'île des Falots dans une parodie de l'œuvre précédente : *Goburge dans l'île des Falots* de Paul

---

(1) Sur ces trois œuvres, voir CLOUZOT, *Rabelais au théâtre.*

(2) BABAULT, *Annales dramatiques,* VII, p. 220; H. GAIDOZ dans la REVUE DES ÉTUDES RABELAISIENNES, 1909, VII, pp. 113-116 : *Panurge à l'Opéra en 1785;* BACHAUMONT, *Mémoires secrets.* Londres, 1786, t. XXVIII.



Mayeur (au Théâtre Montansier). L'esprit y est gros; tel il est aussi dans *Gargantua ou Rabelais en voyage*, comédie en un acte, mêlée de couplets par Dumersan (29 juin 1813, Variétés). La scène se passe au village de Benoist, à quelques lieues de Chinon. Rabelais y est l'acteur en vue. Il a pour domestique Panurge, et ses autres partenaires se nomment Triboulet, le fou de François Ier, Jean du Pont-Allais, chef des joueurs de Moralités, Farces et Soties, Grippeminaud, bailli du village de Benoist, Janotus, bedaud, sonneur et magister, Bonichon, aubergiste. Voyageur, Rabelais descend chez cet aubergiste, mais l'hospitalité lui est refusée. Heureusement, son valet, que nous savons être homme d'esprit, lui suggère l'idée ingénieuse de se présenter ou de se déguiser en Gargantua, une idée que Pont-Allais (qui fut le chef de la compagnie des Enfants Sans-Souci) l'aide à réaliser. Ainsi Rabelais devient un mannequin gigantesque, ou, si l'on veut, il se cache à l'intérieur d'un énorme Gargantua lequel reçoit alors de la mangeaille en abondance. Il finit naturellement par sortir de ce buffet improvisé et l'on en extrait de quoi se nourrir largement à l'auberge de Bonichon [1].

Panurge est là plutôt un personnage de second plan. Il n'a point davantage ses grandes entrées dans *Rabelais ou le Presbytère de Meudon*, comédie-anecdote mêlée de couplets par A. de Leuven et Charles (3 septembre 1831, Palais-Royal). Il tient l'emploi de serviteur de Rabelais, il aime Clotilde, jeune orpheline et filleule de son glorieux inventeur; mais, sous ce double aspect, il n'a qu'un rôle ridicule et peu étendu. On le revoit premier rôle dans *Une aventure de Panurge,* comédie en un acte et en vers, de Charles Fillieu (10 juin 1847, Odéon). Il redevient acteur de deuxième rang dans le *Pantagruel* (1855) de Trianon (avec musique de Labarre), une pièce qui le place aux côtés du héros que l'on dépeint sous les traits d'un jeune étourdi de bonne maison. Le revoici à l'avant-plan encore dans

---

[1] Goizet-Burtal, II, p. 116, signale, sous le nom de Pierre Aumer (1774-1833) auteur de ballets, une œuvre : *Panurge,* opéra de...

une œuvre musicale : *Panurge* (1879), opéra-bouffe en trois actes de Clairville et Gastinien, avec musique de Hervé : « Il n'est plus le chenapan sordide du roman, c'est un voleur de femmes à la manière de Faublas et de Don Juan (1) ». En la même année 1879, le musicien Robert Planquette l'a fait également danser sur un texte de Henri Meilhac et Saint-Albin : *Panurge*, opéra-bouffe en trois actes. L'histoire du type rabelaisien et de ses amours avec Nicole n'est qu'un prétexte à spectacles féeriques et chorégraphiques. Les paroliers ont négligé de lui prêter de l'esprit ou de lui conserver celui qu'il avait reçu de son créateur quatre siècles auparavant. Émile Gebhart l'a représenté amoureux également, mais il l'a fait voyager dans son conte héroï-comique : *Le Mariage de Panurge* (1902) (2). Il le mène, dans la compagnie de frère Jean, en Italie, à Rome, et en Orient où il le met en relations avec un vieux turc, Hadji-Kiosk. A Panurge, ce vieux turc voudrait donner une de ses femmes, Fatma. Le mariage catholique devrait se célébrer à Marseille. Mais en cette ville, l'épouse promise qui n'est autre que Dame Hermine Virginie de Roquefavour, entre dans un couvent des Carmélites. L'époux manqué est heureux de retourner chez frère Jean, qui possède une bonne petite abbaye près d'Angers.

Le conteur Pierre Mille le prend, de son côté, pour le mêler à diverses aventures, mais ce n'est cependant pas pour lui prêter un rôle très actif (*Quand Panurge ressuscita*, 1908) (3).

Les dramaturges Eugène et Édouard Adenis en font un personnage de plus d'importance dans leurs *Noces de Panurge*, pièce en cinq actes, en six tableaux et en vers (décembre 1910, Théâtre Sarah Bernardht). Ils le modifient quelque peu et ils modifient son temps de même façon; ils commettent des anachronismes, mais volontaires : « Panurge n'est pas le drôle méchant, cruel et couard de Rabelais; c'est un gentil et turbu-

(1) *Le Monde Illustré*, 20 septembre 1879, p. 187.

(2) *D'Ulysse à Panurge, Contes héroï-comiques*, Paris, Hachette, 1902.

(3) Paris, *Les Cahiers de la Quinzaine*, 9e série.

lent escholier, contemporain de Villon. Ses plaisanteries sont assez inoffensives. Il ne tue point l'huissier Chicanous, il le rosse seulement d'une main légère...; il fuit la gente Bachelette après lui avoir imprudemment promis le mariage, mais bientôt il revient repentant, assagi, sensible [1] ». — La question du mariage est une des pièces fondamentales du roman de Rabelais. Pour celui qui l'ignorerait, la preuve s'en trouverait déjà dans les imitations et les reprises qui ont été faites de cette œuvre. Ne le voit-on pas dans ce qui vient d'être exposé? Une autre attestation de l'emprise fascinatrice exercée par le fameux débat (doit-on, oui ou non, vivre en *compagnie conjugale?*) nous est encore fournie par le *Pantagruel* du musicien Claude Terrasse (opéra-bouffe en cinq actes et six tableaux, poème d'Alfred Jarry et Eugène Demolder, Grand-Théâtre de Lyon, 31 janvier 1911). Le héros et son fidèle compagnon hésitent donc sur le point de savoir si.... Ils se décident à partir pour une contrée imaginaire où Pantagruel rencontre la princesse Allys, fille du roi Picrochole, et l'épouse. Le même bonheur échoit au dit compagnon dans le *Panurge* du musicien Jules Massenet (opéra en trois actes, paroles de Georges Spitzmuller et Maurice Boukay, 1913). Panurge nous y apparaît marié, mais il abandonne le domicile conjugal après avoir battu sa femme Colombe; il veut prendre une nouvelle épouse nommée Ribaude, mais il est ramené à la première par un ingénieux stratagème de frère Jean des Entommeures.

Panurge, en face du mariage, est un hésitant. Il a, dans d'autres circonstances, un tempérament de débrouillard. Aussi, lorsqu'on y réfléchit bien, il pratique quatre siècles avant la grande guerre de 1914-1918 le *système D* ou l'art de se débrouiller, de se tirer d'affaire. Presque fatalement, l'idée devait venir à un auteur (et cet auteur se nomme Armand Thibaudet) d'écrire *Panurge à la guerre* (1921) [2], un récit de tranchées racontant

---

(1) J. T[HOUVENIN], *Annales politiques et littéraires,* 1er janvier 1911, p. 17.

(2) Paru dans la *Grande Revue.*

les aventures d'un soldat *sobriqué* de l'appellatif rabelaisien et se tirant d'affaire par le système susdit. Ce n'est qu'une reprise d'idée. En revanche, le type même est repris par l'écrivain belge Edmond Picard dans le roman satirique *Au pays des Bilingues* (1923) [1], mais il y est aminci : il est réduit au rôle de diseur de bons mots et aussi de mauvais; par moments, il s'apparente très étroitement à l'Ulenspiegel des légendes flamandes. Voyageant au pays des Bilingues (ou des Belges chez qui se parlent le français et le flamand), il symbolise, au gré de l'auteur, « l'incarnation humaine de la résistance de la multitude populaire, spécialement celle des campagnes, contre la tyrannie des Seigneurs et de leurs émules, les Bourgeois des villes [2] ».

Son nom n'est qu'une désignation « conventionnelle » dans les *Moutons de Panurge*, revue-vaudeville en trois actes et six tableaux en prose, vers et couplets, de Jules Adenis de Colombeau (12 juillet 1853) et les *Brebis de Panurge*, comédie de Henri Meilhac et Ludovic Halévy (24 novembre 1862). Les deux titres visent des gens de la société contemporaine, et des gens atteints de ce misonéisme qui perdit le troupeau de Dindenault (et non de Panurge, comme le laisse entendre le fameux dicton, lequel n'est qu'une interprétation fautive du plaisant tour joué par le dit Panurge au dit Dindenault).

On nous dispensera sans doute de donner d'autres exemples de la même désignation conventionnelle ou symbolique. On sait s'ils sont nombreux dans la littérature française. Parfois l'allusion à Panurge est bien « lointaine ». Exemple : *Les Baisers de Panurge*, comédie en trois actes de Romain Coolus et André Rivoire (20 octobre 1925, Comédie Caumartin).

Quelques types de Molière. — L'écrivain à suites aurait dû être Molière. L'a-t-il été dans une mesure proportionnée à la

(1) Avec le sous-titre : *Le second voyage de Pantagruel. Sous le gouvernement des Minces. — Sermons dans la salle des Pas-Perdus*. Bruxelles, Veuve Larcier.

(2) Page 136.



variété et à la signification de ses types? Non. C'est que le jeu littéraire de la reprise à son égard constitue un acte essentiellement difficile. Toutefois, l'on a tenté d'assez nombreuses réfections de son répertoire pour qu'il y ait là une preuve à la fois de la séduction qu'il a exercée sur la postérité et de la quantité de créations emblématiques qu'il a livrées à son admiration comme à ses méditations. Il est, en somme, le plus grand inventeur de types de la littérature française, si du moins nous pouvons, d'accord en cela, croyons-nous, avec la *vox populi*, considérer comme tels les personnages énumérés plus haut ([1]).

Il faut évidemment s'en tenir ici à quelques exemples ([2]).

Tartuffe. — C'est l'un des types les plus populaires de Molière. Il a retenu tout particulièrement l'attention de la postérité, et son nom, en tant qu'appellatif commun, a joui d'une diffusion qu'aucun autre du vocabulaire de l'écrivain comique n'a connue au même titre (sauf Don Juan, mais qui provient de l'Espagne). Le personnage a d'ailleurs pénétré dans le monde des lettres avec un tapage sans pareil, et des œuvres nombreuses se rattachent à l'histoire de la comédie qui devait porter sa gloire à travers les siècles. Cette comédie fut violemment attaquée. On sait, du reste, qu'elle n'a pas été « réalisée » d'un seul coup. Elle a passé par diverses étapes ([3]). L'*Imposteur* a été fait, défait et refait avant de recevoir sa physionomie définitive qui est celle du fourbe de piété, mais d'un fourbe qui ne trompe après tout que l'imbécile nommé Orgon et l'entêtée dite Mme Pernelle. On a essayé de le refaire après Molière ou plutôt on a supposé des situations où le sinistre héros aurait pu se trouver, et, en même temps, l'on a tenté l'autre utilisation qui consiste à imaginer quelque trompeur ou quelque dupeuse

---

([1]) Pages 54-56.

([2]) Pour d'autres : Scapin (voir ci-dessus p. 185); Sganarelle (chap. V, 6e partie); Géronte (chap. V, 2e partie).

([3]) Ci-dessus p. 55. — Voir aussi G. Michaut, *Les Luttes de Molière* (Collection de critique et d'histoire). Paris, Hachette, 1925, in-8°, pp. 32 et suiv.

dont les manières hypocrites rappellent la papelardie stigmatisée par le génial comique et justifient des titres d'œuvres comme l'*Autre Tartuffe*, le *Nouveau Tartuffe*, *Lady Tartuffe*.

Voici quelques détails sur ces titres ou sur ces œuvres :

Les Prôneurs ou le Tartuffe littéraire, comédie en trois actes et en vers de Dorat (1777), une satire qui n'a jamais été représentée et qui est dirigée contre les gens de lettres, contre les encyclopédistes, contre les « Tartuffes de goût, ainsi que de sagesse », contre les gens qui « prônent » à tort et à travers, comme Callidès, chef des prôneurs, et Célimène qui fait partie de sa bande (1).

— *Le Tartuffe épistolaire démasqué ou Épître très familière à M. le marquis de Caraccioli, colonel* (*in partibus*), *éditeur et comme qui dirait auteur des lettres attribuées au pape Clément XIV* (1777), par P. Bonnaud. Un pamphlet qui démasque la fourberie de Caraccioli.

— *La Mère coupable ou l'Autre Tartuffe*, la troisième pièce de la trilogie de Beaumarchais (1792). Le *Tartuffe* effectif de Molière n'a rien à voir ici, pas plus que dans les *Prôneurs* et le *Tartuffe épistolaire*. Sans doute son âme plane dans l'atmosphère de l'œuvre ou, tout au moins, le créateur de Figaro fait effort pour qu'on l'y sente. Il applique à « l'autre Tartuffe » le nom d'*Honoré-Tartuffe Bégaerss* (acte I, scène I), et ce Bégaerss représente, suivant un avertissement qu'on nous donne dans sa préface, le *Tartuffe de la probité*. C'est un Tartuffe refait qui ne vaut pas le Bazile du *Barbier*.

— *Le Tartuffe révolutionnaire ou le Terroriste*, comédie en trois actes et en prose de Balardelle, juge au Tribunal criminel à Bruxelles (1796) (2). Le Tartuffe est un certain Brutus, ex-carme.

---

(1) F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, pp. 80, 351, 379-380. L'auteur l'a retouchée et réimprimée sous le titre de *Merlin bel esprit*.

(2) Soleinne, nº 2927. La pièce a été imprimée à Dunkerque, chez Drouillard. L'édition ne porte ni date d'impression ni indication de représentation. Elle doit avoir paru l'an IV.



— *Le Tartuffe de mœurs,* de Louis-Claude Chéron, comédie en cinq actes et en vers, d'abord intitulée *L'Homme de sentiments ou le Tartuffe de mœurs,* et qui fut jouée au Théâtre Italien le 10 mars 1789. L'auteur imite librement la pièce anglaise, *L'École de la médisance (The school for scandal)* de Sheridan qui, lui, imite à la fois le *Misanthrope* et le *Tartuffe* de Molière. Le type de Chéron est donc un Tartuffe de mœurs et non de religion. Comme le faisait remarquer un juge contemporain, Geoffroy, « il était absolument nécessaire de séparer l'hypocrite de mœurs de l'affectation des formes religieuses, puisque cette affectation ne peut plus tromper personne (1). » — En 1801, l'auteur français réduit sa pièce à trois actes, d'abord sous le titre de l'*Homme à sentiments ou le Moralisateur*, puis sous celui de *Valsain et Florville.* En 1805, il lui rend sa forme première et la fait jouer et imprimer sous l'appellation de *Tartuffe de mœurs.*

— *Le Papelard ou le Tartuffe philosophe et politique,* comédie en cinq actes et en vers, du baron Pierre de La Montagne (1796).

— *Le Prêtre réfractaire ou le Nouveau Tartuffe* de J. Coquille d'Alleux (1796). Ici, « le curé de Beaupréau, Coquette d'Alleux, met en scène sous les traits de Tartuffe et le nom de M. Cafard un de ses confrères réfractaires qui prétend — crime abominable ! — empêcher la belle Julie Cadière d'épouser l'Éveillé, un des vainqueurs de la Bastille (2) ».

— *Le Tartuffe anglais,* comédie en cinq actes et en vers, de P. Gazil (1808).

— *Le Faux Mentor ou Encore un Tartuffe*, comédie en un acte et en vers, de Hubert [Laroche] (12 janvier 1820, Gaîté.) Publiée à Paris, chez Dondey-Dupré.

---

(1) *Cours de littérature dramatique,* IV, p. 170.—Voir aussi Lenient, *La Comédie au XIXe siècle,* I, pp. 188-189; Gaiffe, *Le Drame en France au XVIIIe siècle,* pp. 57, 215 et 225.

(2) Edmond Estève, *Études de littérature préromantique* (Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, V). Paris, Champion, 1923, p. 87. — Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution,* p. 12.

— *Le Tartuffe moderne,* par M. Mortonval, auteur du *Comte de Villamayor ou l'Espagne sous Charles IV.* C'est un roman [1].

— *Les Jésuites ou les autres Tartuffes,* comédie en cinq actes et en vers, d'Étienne Gosse (non représentée; publiée à Paris en 1827). Contre l'*esprit-prêtre,* ainsi qu'on aurait dit alors.

— *Le Tartuffe littéraire,* prologue en vers du théâtre d'Auguste Clavareau (1828) : *Œuvres dramatiques.* Bruxelles, H. Tarlier.

— *Le Tartuffe de village,* vaudeville de L.-F. Varez, Petit et Lubize (1833, Ambigu-comique) [2].

— *La Mort de Tartuffe,* drame en cinq actes et en vers, de Fourdrin aîné (1838). La scène se passe à Liége au mois de septembre 1658, entre des personnages dont l'un est désigné : « Leonardi, pseudonyme de Tartuffe ». (Bruxelles, J.-A. Lelong, 1838).

— *La grande famille du Bon Monsieur Tartuffe,* de Louis Derville Desnoyers (1840). Ce n'est pas une œuvre dramatique, mais une galerie de portraits satiriques de la société en général, avec des « légendes » telles que M. Honoré Tartuffe, chanoine honoraire, M. Nestor T., magistrat, M. Babylas-Pantaléon T., avocat, et Mlle Brigitte T., gouvernante d'un vieux curé.

— *Le Tartuffe femelle ou Un auxiliaire des Jésuites,* épisode du temps des missions de France, comédie en cinq actes et en vers, par A. Vigneau (1845). Éditée à Paris et à Marseille, in-8°.

— *Le Nouveau Tartuffe ou l'Homme du jour,* comédie en cinq actes et en vers. Paris, Dentu, 1846.

— *Le Baron de Saint-Ignace, Tartuffe en 1850,* comédie en cinq actes et en vers, avec prologue et épilogue, de Caton le Censeur [3].

---

(1) J'ai consulté la deuxième édition : 1825, Paris, chez les Marchands de Nouveautés.

(2) Édité chez Marchant, 1833. Voir Henry Buguet, *Foyers et Coulisses. Histoire anecdotique de tous les Théâtres de Paris.* Paris, Tresse, 1880, p. 18.

(3) Paris, M. Lévy, 1850. Voir Goizet-Burtal, p. 288. On trouve dans Soleinne, n° 3066 : *La Femme Tartuffe,* c. v., par MM. ... (sans autre indication : c'est évidemment un titre à mettre dans notre liste).

— *Lady Tartuffe*, comédie en cinq actes et en prose, de Mme Émile de Girardin (10 février 1853, Comédie-Française). Lady Tartuffe est le surnom donné à Mme de Blossac, d'après ce que nous apprend le baron des Tourbières. Elle dit que le monde aime *la comédie de la vertu*. « Comme Molière, dont elle a le courage de se souvenir ouvertement, Mme de Girardin a mis en scène l'hypocrisie. Mais, dans son œuvre, l'hypocrisie s'est faite femme : elle a donc ces raffinements dans la calomnie, cette perfidie dans les allusions, dont les hommes, si mauvais soient-ils, n'ont pas tout à fait le secret. Lady Tartuffe, c'est Tartuffe en robe de satin d'une coupe austère et en coiffure de dentelles; c'est Tartuffe dame de charité, dame présidente de saintes œuvres... »

A ceux qui écrivaient à Mme de Girardin : « Votre Lady Tartuffe est un monstre », elle répondait : « C'est un bouquet que j'ai fait des noirceurs de cinq ou six femmes de ma connaissance [1]. »

— *Le Tartuffe-roi ou le Type de la politique russe*, satire dramatique avec chants aux Héros de Crimée, par Besse-Deslarzes. Paris, Edwin Tross, 1855. Cette pièce a été réimprimée en partie sous le titre de *Nabuchodonosor*, quatre actes.

— Max Jacob, *La Défense de Tartuffe. Extase d'un juif converti* (1919). Paris, *Société littéraire de la France*.

Voilà des œuvres (et il en est d'autres) où le nom de Tartuffe n'est qu'une étiquette, mais où, généralement, l'esprit de l'Imposteur de Molière est présent. On dirait mieux peut-être que le type classique les anime de son invisible présence. Elles représentent une suite d'états d'âme sociaux, en ce sens qu'elles reflètent les fluctuations de l'opinion publique ou privée sur la nature de l'hypocrisie, mais surtout elles prouvent la popularité du nom commun de Tartuffe.

---

(1) Jean Balde, *Mme de Girardin, Textes choisis et annotés*. (Bibliothèque Française, dirigée par F. Strowski, XIXe siècle). Paris, Librairie Plon, 1913, pp. 266-267.

*
* *

Voici des œuvres où l'écrivain classique est visiblement présent :

— *Le Tartuffe révolutionnaire ou la Suite de l'Imposteur,* comédie en trois actes et en vers de Népomucène Lemercier. Le Théâtre de la République en a eu la première représentation le 21 prairial an II (9 juin 1795). Nous devons, pour en donner une idée, recourir aux complaisantes lumières de deux contemporains Etienne et Martainville qui nous en ont transmis l'analyse et qui considèrent cette comédie comme le travail d'un écolier honnête et courageux, mais comme une assez médiocre contrefaçon du chef-d'œuvre dont elle est la suite : Or donc, « Tartuffe est sorti du cachot où l'aventure d'Orgon l'a fait enfermer : la révolution est arrivée et Tartuffe s'est fait *ultra-révolutionnaire.* Il a trouvé asile dans la maison de Dufour, homme simple et crédule, et là, comme chez Orgon, il séduit la femme de son bienfaiteur; il le détache de son frère, de son fils, de toute sa famille, et finit par le dénoncer, par épouser sa femme, et jouir de ses grands biens. Mêmes épreuves, mêmes moyens que dans l'ouvrage de Molière. A la fin, Dufour va être traîné en prison, lorsque son fils parvient à découvrir la scélératesse de Tartuffe : pour dernière épreuve, on trouve chez ce monstre la *planche aux assignats*, et il est livré à la vengeance des lois. Le souvenir de la pièce de Molière nuisit beaucoup au succès de cet ouvrage, dont le style était d'ailleurs faible et négligé. L'auteur ne fut pas demandé [1]. »

— *Orgon* de Balzac. Une œuvre inachevée. Le grand romancier n'en a terminé que le premier acte, et cet acte a été mis en vers par Amédée Pommier, à défaut de Gautier. Il a été joué plus tard à la Comédie-Française. La pièce, complète, devait

(1) Étienne (G.) et Martainville (B.), *Histoire du Théâtre français depuis le commencement de la Révolution jusqu'à la réunion générale.* Paris, Barba, 1802, III, pp. 197-198.

raconter la revanche de Tartuffe et célébrer sa victoire définitive dans la maison d'Orgon. Le seul fragment qui en a été exécuté porte la griffe du génial psychologue. C'est un morceau de maitre.

— *L'Orgon de Tartuffe*, comédie en trois actes et en vers d'Auguste Jouhaud [1] (imprimée en 1873; non représentée). Tartuffe n'y paraît pas. C'est Orgon qui fait les frais de l'œuvre. Il se montre toujours le même, toujours moliéresque, autrement dit incapable de reconnaître la vraie piété. La chose apparaît surtout grâce aux lumières d'un « pauvre homme » que l'auteur introduit dans sa pièce et qui n'est autre que Fénelon.

Alceste, Philinte et **Célimène.** — Alceste, non moins que Tartuffe, se prêtait à des adaptations temporaires ou circonstancielles. Le sens de misanthropie a varié, au cours des siècles, avec les variations mêmes du goût public et avec, aussi, l'interprétation plus ou moins personnelle et capricieuse que certains acteurs ont prétendu donner du rôle [2].

On sent comme un léger effluve de rousseauisme (ne serait-ce pas plutôt de philanthropisme philosophique ?) dans le conte moral écrit par Marmontel sous le titre : *Le Misantgrope corrigé* [3]. Molière avait négligé de corriger « l'homme aux rubans verts » et il lui avait fait dire pour clore sa comédie de 1666 :

Trahi de toutes parts, accablé d'injustices
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

---

(1) Né à Bruxelles en 1836. C'est le fils d'Auguste Jouhaud (Bruxelles, 1806 — Paris, 1888), auteur de *Robert Macaire en Belgique* (1837) et des *Consultations de Jocrisse* (1854).

(2) PAUL LACROIX (Bibliophile Jacob), *Bibliographie Moliéresque*, seconde édition. Paris, Aug. Fontaine, 1875, in-8°, p. 141, donne comme une suite de Molière l'*Arlequin misanthrope* [*sic*], comédie en trois actes de Monsieur de B*** (Comédie-Italienne, 22 décembre 1696; théâtre de Gherardi, t. VI). Pour nous, l'idée vient de Molière, mais cette pièce ne constitue pas une suite directe de l'*Atrabilaire amoureux* de 1666.

(3) Au t. III des *Contes moraux* qui ont paru dans le *Mercure* de 1753 à 1760 et de 1789 à 1792.

Un siècle plus tard, Marmontel s'est avisé de le conduire en l'endroit écarté qui se nomme la campagne. Le misanthrope s'est retiré là, mais il y rencontre une aimable jeune fille, Ursule de Laval, qui n'a rien d'une Célimène et qui le ramène à la vie de société. Morale : il y a encore des gens fréquentables dans le monde. Tel est aussi l'avis de l'Alceste imaginé par C.-A. Demoustier, lequel a repris le sujet du conte de Marmontel et l'a transporté à la scène dans *Alceste à la campagne ou le Misanthrope corrigé*, comédie en trois actes et en vers (au Théâtre Feydeau, le 5 octobre 1790). L'action se passe dans le salon d'Alceste, qui réside à la campagne, et là encore « l'homme d'honneur » de Molière abandonne « son humeur sauvage » devant les charmes d'Ursule. Demoustier a d'ailleurs « suivi, pour ainsi dire, pas à pas » la narration des *Contes moraux*, ainsi que le remarque Grimm dans sa *Correspondance* : « La pièce manque trop d'action, écrit encore ce dernier; les mêmes reproches contre la société que Molière a mis dans la bouche de son misanthrope y sont répétés avec une exagération fatigante. Mais l'ouvrage mérite l'espèce de succès qu'il a obtenu par des détails d'une sensibilité douce et agréable [1]. »

Le Misanthrope de Fabre d'Églantine est aussi un misanthrope corrigé et, de plus, adapté à la société contemporaine, savoir la société révolutionnaire. C'est un homme libre dans le sens de 1790. Il a pris cette physionomie morale par suite d'une évolution des mœurs et des idées en France, une évolution qu'il nous paraît intéressant de rappeler. On a fait observer, avec beaucoup de justesse, qu'en réalité, pour Molière et ses contemporains, Alceste est « un homme très estimable; chacun en fait, dans la pièce, *un cas particulier*..., mais il est ridicule et il fait rire, et l'on en riait ». On riait de lui lorsqu'il s'irritait des démonstrations d'amitié de Philinte, lorsqu'il ne voulait pas solliciter ses juges, lorsqu'il se fâchait des médisances tout extérieures de Célimène dans la scène

---

(1) T. XVI, p. 124.

des portraits, lorsqu'il paraissait si déconfit des « coquetteries » de la jeune veuve qui ne semblait pas l'aimer. On riait de l'amour qu'il avait pour elle parce que cet amour pour une mondaine légère le mettait en contradiction avec lui-même. Petit à petit, le temps et l'évolution des mœurs ont fait leur œuvre. L'atrabilaire amoureux a pris physionomie de l'homme franc du collier, indépendant d'esprit et d'allure, « du véritable homme libre ». Dans son *Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope* (cinq actes, en vers, 1790), Fabre d'Eglantine « fixe cette nouvelle conception du caractère. Son Alceste est un déclamateur de club [1]. » Il se montre absolument indifférent à tout ce qui le concerne, il ne s'indigne plus que pour le compte des autres, pour le compte de ceux qui jadis provoquaient son aversion; il pratique en grand la sainte vertu du dévouement. Mais en revanche tandis que, malgré tout, il force notre admiration par son esprit de sociabilité, Philinte se rend nettement antipathique. Il cesse d'être l'*honnête homme* qui s'applique à modérer l'atrabilaire emporté. C'est un aristocrate souverainement égoïste qui souffre d'une hypertrophie du moi, hypertrophie dépourvue de pudeur et cyniquement affichée. C'est l'antithèse parfaite de la générosité du cœur, c'est un vaniteux, un vétillard qui se rend odieux.

Alceste revient également en chair et en os dans le *Misanthrope au Gymnase*, dialogue, anonyme et rimé, entre un philanthrope, un égoïste, un filou et Dubois, valet du Misanthrope (1796) [2]. Le voici ambassadeur du Théâtre Français dans le *Rideau levé ou le Siège du Parnasse*, pièce signée Darbois et Théaulon, sous-intitulée « bataille en couplets » et jouée au Vaudeville le 9 avril 1818. Nous disons que, dans cette pièce, Alceste est ambassadeur du Théâtre Français. Célimène y remplit le même office. L'un et l'autre agissent dans l'esprit des

---

[1] Ch.-M. Des Granges, *Molière, Théâtre choisi*, pp. 257-258. (Collection d'auteurs français... publiée sous la direction de Ch.-M. Des Granges. Paris, Hatier.)

[2] Soleinne, n° 3223.

rôles que leur avait confiés Molière. La « bataille en couplets » qui les ramène sur les tréteaux est, on le devine, une œuvre de circonstance. — Nous ne retrouvons pas les personnages de Molière, mais nous entendons certains de leurs vers dans *Le Misanthrope en opéra-comique*, comédie en un acte et en vers de Charles Morice (27 juin 1818, Théâtre Favart). Menneval est un misanthrope qui a pour ami Célicour. Mme de Blamont est une jeune veuve qui rappelle Célimène et dont la sœur Laure a fait le projet de mettre la célèbre pièce classique en opéra-comique. Elle y renonce, comme si elle craignait de porter atteinte à la beauté ferme et solide des alexandrins de cette pièce. Elle a peut-être raison ! L'on partage facilement sa manière de voir lorsqu'on entend certains de ces alexandrins retentir dans la bouche des personnages de Charles Morice. Cet auteur, en effet, leur en fait réciter quelques-uns. Toutefois sa comédie ne manque pas d'agrément et elle nous replace vraiment dans l'atmosphère du XVIIe siècle ou de la composition originale.

Musset n'y était pas pleinement lorsque, dans ses beaux accents lyriques d'*Une Soirée perdue*, il s'écriait :

Ah ! j'oserais parler, si je croyais bien dire.
J'oserais ramasser le fouet de la satire,
Et l'habiller de noir, cet homme aux rubans verts
Qui se fâchait jadis pour quelques mauvais vers...

C'était trop que d'habiller de noir l'homme aux rubans verts. Mais le Romantisme voulait ainsi Alceste. Il l'érigeait en un âpre et sympathique réformateur des mœurs. Il le transformait en l'amoureux sombre que torture la trahison féminine. Mais, en des temps plus rapprochés de nous, on s'est montré plus bienveillant à l'endroit de la veuve coquette. On a imaginé de la réconcilier avec le grondeur. La tentative est due à Charles Joliet dans le *Mariage d'Alceste*, comédie-pastiche, en un acte et en vers (1874) (1) : « Il a cherché, dit-il, une conclusion tirée des

(1) Parie, Librairie des Bibliophiles. L'édition indique que l'œuvre a paru dans le *Correspondant* du 10 octobre 1873, mais elle ne mentionne pas de représentation.



caractères et de l'essence même du sujet; Alceste épouse Célimène, comme Molière a épousé Armande Béjart. » La pièce qu'il présente en ces termes a de l'aisance et l'on s'amuse à voir Célimène qui se fait simple et aimante, attirer à elle l'Alceste d'autrefois, l'Alceste du XVIIe siècle, mais qui cède sans grande lutte à sa grâce. Le même thème inspire l'à-propos en vers de Mme Caristie-Martel, *Célimène aux Enfers* (1895), mais la réconciliation s'opère cette fois en des lieux bien inattendus. L'auteur y transporte ses spectateurs et elle suppose que, dans ce séjour des Enfers, des personnages de Molière sont réveillés pour une heure par Mercure, aidé de Thalie et qu'ils reprennent leur apparence terrestre. Parmi eux se trouvent Alceste et Célimène : elle a des remords, elle sollicite son pardon et lui se fait doux et bon : il accorde...

Moins subtil dans ses inventions, M. Georges Courteline a imaginé mieux ou plus fin. Il réconcilie Alceste avec tout le monde, mais temporairement, hélas, dans sa *Conversion d'Alceste* (un acte en vers, Comédie-Française, janvier 1905). C'est un délicieux pastiche; c'est même un petit chef-d'œuvre; aucune des suites du *Misanthrope* ne l'égale. Il ramène sur les tréteaux Philinte, mais c'est pour lui prêter un caractère qui dépasse en odieux celui de Fabre d'Eglantine, car il trompe son ami. Oui, il trompe son ami Alceste qui, lui, est devenu un Philinte ou même un Sur-Philinte, car il est devenu sociable, accommodant; il a renoncé à sa brutale franchise et à ses « haines vigoureuses »; il trouve qu'il faut prendre les gens comme ils sont et leur être agréable. Agréable, lui-même l'est envers Oronte lequel a encore un sonnet à lui soumettre, un sonnet infiniment plus précieux que le premier; il montre tant d'amabilité à l'exécrable poète que celui-ci en est froissé et se fâche. Mais la pièce de Molière est autrement refaite : Alceste a épousé Célimène qui n'a point perdu sa coquetterie native; elle pousse même la légèreté jusqu'à devenir la maîtresse de Philinte. Faut-il ajouter que le Misanthrope corrigé l'apprend et qu'il se « décorrige » ?

L'*idée* seule du type de Molière inspire ces autres œuvres :

— *Le Misanthrope moderne*, comédie en un acte et en prose, réprésentée pour la première fois par les Comédiens Français à Mâcon, dans la salle des spectacles de M. le comte de Montrevel (Genève, 1772).

— *Le Misanthrope corrigé*, comédie-proverbe en un acte et en prose, par un auteur inconnu. — « Dégoûté du commerce des hommes, Damon, pour fuir ses semblables, s'enferme dans son cabinet avec un seul domestique nommé Lajeunesse. Celui-ci, affligé du parti violent de son maître, en avise Florival, ami de Damon. Florival forme alors le projet de ramener le misanthrope à des sentiments meilleurs. Pour atteindre ce but, il se présente à lui sous des formes diverses. C'est d'abord un charlatan italien, puis un cuisinier excentrique, un gascon universel, un tailleur sans clients, un niais qui, ne sachant ni lire ni écrire, se présente comme secrétaire, enfin un aveugle qui se donne pour un ami chargé d'éclairer le cœur et l'esprit de l'hypocondriaque. Il se fait alors connaître et, offrant à Damon le bandeau que portait le faux aveugle : que ce bandeau, dit-il, devienne pour toi celui de l'indulgence avec laquelle il faut juger les hommes ! (1) »

— *La Femme Misanthrope ou le Dépit d'amour*, comédie en trois actes et en vers d'Alexandre Duval (22 avril 1811). La femme misanthrope est Eliante, jeune veuve. On sent l'influence de Molière, mais la misanthropie est ici un mal guérissable.

— *Le Misanthrope et les Philintes*, comédie en cinq actes et en vers, d'A-J. Fossard (1832).

— *Timon-Alceste ou le Misanthrope moderne*, roman philo-

(1) Analyse de L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Les Variétés Amusantes*, pp. 227-228. Il cite cette pièce à la date du 7 décembre 1794 : elle a été jouée alors aux Variétés Amusantes. Ce paraît être l'œuvre que signale le catalogue Soleinne, n° 3223, sous le titre : *Le Misanthrope corrigé*, com. (pr.) par M***, avocat au Parlement, L. Cellot, 1776. — Lecomte déclare pourtant qu'elle n'a pas été imprimée. Il ajoute l'appréciation : « Adroitement menée, bien écrite, cette pièce n'en fut pas moins reçue avec froideur ».



sophique par M. Charlemagne, publié par Jules Janin (1834); un roman fantaisiste inspiré à ce dernier écrivain par le Timon de Shakespeare et l'Alceste de Molière. Ce n'est que la reprise de l'« idée » exprimée par le grand tragique anglais et le grand comique français.

— *Le Misantrope* [sic] *politique*, comédie en cinq actes et en vers, d'Alexandre de Querelles (1835). Censure des opinions et des polinodies du moment.

— *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, comédie en un acte d'Eugène Labiche, Lubize et Siraudin (10 août 1852, Palais-Royal). Une très spirituelle et très originale réincarnation du type qui ne veut rien concéder au monde et qui finit par se plier aux exigences de la vie sociale.

C'est uniquement encore l'idée d'un personnage, l'idée de la coquetterie dont le nom de Célimène est devenu synonyme, que Rosier et Ambroise Thomas ont exploitée dans l'opéra-comique, la *Cour de Célimène* (deux actes, 11 avril 1855) : la scène se passe au XVIIIe siècle et la *Célimène* de l'œuvre est vaguement désignée par le titre « la Comtesse ». — Pareillement, Henri Meilhac et Ludovic Halévy donnent le spectacle *d'une* Célimène dans la *Vertu de Célimène* (1861) : la scène se passe ici au XIXe siècle et la coquette, dont Molière a fourni l'idée ou l'appellation symbolique à ses charmants successeurs, risque de compromettre sa vertu, une vertu de femme mariée.

George Dandin. — Souvent, on a appelé Émile Augier le descendant de Molière. L'éloge dépasse les mérites de l'auteur du *Gendre de Monsieur Poirier* (1854). Il n'est pourtant pas niable que, d'après un rapprochement souvent fait aussi, cet écrivain a quelque chose du faire de Molière dans la représentation des hommes. Il a quelque chose de son relief et de sa vigueur dans les portraits aux lignes simples et nettes qu'il emploie. Il n'imite pourtant pas directement le maître classique, mais on ne saurait s'empêcher de penser au second quand on lit le premier.

Si nous mêlons un instant les deux noms, ce n'est pas avec l'attention d'établir entre eux un parallèle suivi, mais il nous paraît légitime de rappeler la définition qu'Émile Augier fait donner de son bonhomme Poirier par Gaston de Presles : « C'est George Dandin à l'état de beau-père » (I, 2). L'impertinent marquis aurait pu ajouter : « Mais c'est George Dandin qui prend sa revanche ». En effet, le *Gendre de Monsieur Poirier* avait pour premier titre *La Revanche de George Dandin.* Il ne forme pas une continuation en ligne droite de la comédie de Molière, mais Monsieur de la Souche s'apparente à Monsieur Poirier. Peut-être faudrait-il noter que Monsieur Jourdain ou le Bourgeois Gentilhomme est de leur famille [1].

Monsieur de Pourceaugnac. — *Le Nouveau Pourceaugnac ou l'Amant ridicule,* comédie en cinq actes et en prose par le baron de Cholet, marquis de Dangeau (1815) [2].

— *L'Original de Pourceaugnac ou Molière et les Médecins,* de Dumersan (comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, 22 février 1816), amène sur les tréteaux Molière lui-même, son ami (authentique et réel) Chapelle, plus sa servante La Forêt, son valet Champagne (dit *valet ingénu* de Molière), les médecins Purgon et Diafoirus, l'apothicaire Fleurant, et enfin Sotignac, gentilhomme limousin. Ce dernier croit faire la cour à la femme du grand comique, mais c'est à sa servante qu'il s'adresse : en cela, il est victime d'une mystification. Des machinations de l'espèce font qu'on le prend pour Molière, qu'il est poursuivi par les médecins et l'apothicaire, et qu'il est berné comme Monsieur de Pourceaugnac, dont il serait, d'après l'intitulé de Dumersan, le prototype ou l'original.

— Scribe et Delestre-Poirson ont plutôt voulu refaire le per-

(1) HENRI GAILLARD, *Émile Augier et la Comédie sociale.* Paris, B. Grasset, 1910, pp. 209 et 305.

(2) Marseille, Achard. — « Cette comédie, écrit Paul Lacroix (*Bibliographie Moliéresque,* p. 143) ne paraît pas avoir été représentée. L'auteur a reproduit plusieurs des situations du *Pourceaugnac* de Molière ».



sonnage de 1669 dans leur *Nouveau Pourceaugnac* (1817), comédie qui d'abord a paru sous le titre : *Encore un Pourceaugnac*. C'est une plaisante variation jouée sur le thème classique (¹). L'imitation est plus directe dans *Monsieur de Pourceaugnac,* ballet-pantomime en deux actes (1826) de Coralli (²).

Avant cette date de 1826, le burlesque provincial avait également revécu sous les apparences de son petit-fils dans les *Mystifications d'Innocentin Poulot, petit-fils de Monsieur de Pourceaugnac,* un roman en quatre volumes (1809) de Dorvigny (³).

La Fontaine et ses types. — La survie des hommes et des animaux célèbres du fabuliste classique égale ou surpasse peut-être en richesse et en variété celle des types de Molière, et elle se manifesterait telle si l'on voulait s'imposer la tâche de la poursuivre jusque dans ses expressions peu connues ou peu aperçues du public : ses expressions enfantines. Que de fables ont donné lieu à de nouvelles fables, à des poésies d'imitation, à des adaptations scéniques, à des « arrangements » pour le petit monde des écoles, des pensionnats, des patronages, des cercles d'éducation populaire! Le grand monde, le monde plus raffiné des grandes personnes n'a pas dédaigné le même genre de littérature refaite sur nouveaux frais. Depuis ses années de la « maternelle », du collège et du couvent, il n'a pas oublié son La Fontaine et, sans trop de peine, il a compris ce qu'on prétendait dire lorsqu'on lui mettait sous les yeux des évocations dont nous allons signaler quelques spécimens, — évocations où d'ordinaire les animaux se font hommes et femmes, où ils ne réapparaissent que par *personnes interposées* (c'est bien le cas de le dire), car on n'a pas fait souvent des *Chantecler* à la

---

(¹) LINTILHAC, *Histoire générale du Théâtre en France,* V, p. 353.

(²) De même dans l'opéra-bouffon arrangé sous ce titre par Castil-Blaze (1827).

(³) Paru chez Chaumerot : voir CHARLES MONSELET, *Les Originaux du siècle dernier.* Paris, Michel Lévy, 1863, p. 208. (BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE.) Réédité sous le titre : *Les Oubliés et les Dédaignés. Figures de la fin du XVIIIe siècle.*

Rostand avec les immortels acteurs de la « comédie aux cent actes divers ». Rares sont, en effet, les continuateurs du Maître qui ont mis directement sur la scène ses animaux. Par conséquent, son œuvre offre cette particularité de n'être guère reprise que par des personnages, hommes ou femmes, qui sont des allusions.

Nous ne ferons donc que feuilleter l'histoire littéraire de la France pour y prendre quelques exemples. Le premier d'entre eux nous sera fourni par la première des fables :

La Cigale et la Fourmi.

C'est par elle que débute le premier livre de La Fontaine. On en a tiré des œuvres telles que :

— *La Cigale et la Fourmi, ou l'Enfant gâté,* fable dramasique (en cinq actes et en prose), par N.-E. Restif de la Bretonne (1786).

— *La Cigale et la Fourmi*, comédie en un acte et en prose, par Charles Morice (7 décembre 1807, Théâtre l'Impératrice).

— *La Cigale et la Fourmi,* vaudeville en un acte, par Labie.

— *La Cigale et la Fourmi*, fable dialoguée, par Mme Coustard de Narbonne (1857).

— *La Cigale et la Fourmi,* opérette en un acte (en prose), par Achille (Eyraud dit) Lafont, musique de Frédéric Barbier (Champs-Élysées, 1862).

— *La Cigale et la Fourmi, ou La Fontaine à Auteuil,* comédie en un acte et en prose, de Ch. Maurice Descombes, mise en vaudeville en un acte par Laffilard, dit Décour, Lepeintre jeune et Demonval, dit Saint-Hilaire (décembre 1829, Théâtre de Comte) (1).

— *La Cigale chez les Fourmis*, comédie en un acte, par

(1) Sur cette série d'œuvres, voir Goizet-Burtal, p. 502.



Ernest Legouvé et Eugène Labiche (23 mai 1876, Théâtre-Français).

— *Les Cigales et les Fourmis*, scène enfantine, par Guillaume Stanislaus, musique de Ch. Livry (représentée le 15 août 1878 au Grand Théâtre de Gand, lors d'une distribution de prix) (1).

— *La Cigale et les Fourmis*, comédie en deux actes, par Emile Bedinghaus (18 juin 1882) (2).

— *La Cigale et la Fourmi*, opérette en trois actes et sept tableaux, paroles de Chivot et Duru, musique d'Edmond Audran (1886).

— *La Cigale et la Fourmi*, adaptation-saynète pour enfants en deux tableaux, paroles de Marguerite Grange, musique d'E. Jacques-Dalcroze (Paris, Édition théâtrale).

— *La Cigale ayant aimé...*, pièce en quatre actes, par Lucien Népoty (10 janvier 1921, Théâtre-Antoine).

. . . .

La « matière », simple et menue des vingt-deux petits vers de La Fontaine, s'allonge au gré de ses épigones et elle circule librement à travers l'espace, suivant les caprices de leur imagination. L'un de ces épigones, Charles Morice suppose pourtant que son action se passe au temps du fabuliste. Il fait même de ce dernier l'un de ses personnages : les autres sont le marquis de Saint-Ange; Colin, jeune villageois, niais, amant d'Anette; Mme la duchesse de Bouillon; Anette, fille de Thomas; Lise, sa sœur. La scène se joue dans un hameau de Paris, et, puisqu'il y a deux sœurs en présence, l'on devine peut-être qu'elles sont opposées l'une à l'autre : effectivement, la première a le caractère de la cigale ayant chanté tout l'été et qui se trouva fort dépourvue..., la seconde est celle qui ne chante pas et qui, semblable à la fourmi, travaille. — Le milieu est contemporain

(1) Bruxelles, Schott frères, 1881.

(2) *Journal Franklin*, 18 et 25 décembre 1881, 1er et 8 janvier 1882. Liége, H. Vaillant-Carmanne.

des auteurs dans la *Cigalè chez les Fourmis* de Labiche et Legouvé. Le thème peut se formuler : différence entre le dilettante et le bourgeois riche, mais sans goût, entre l'artiste-musicien et les barbares-travailleurs; l'intrigue peut se résumer : la cigale (Paul de Veneuil) épouse la fille des fourmis (Henriette Chameroy). — L'idée de l'esprit volage en conflit avec l'esprit sage est réalisée dans un décor tour à tour populaire et somptueux par l'opérette de Chivot, Duru et Audran. Elle se développe en une série de huit tableaux intitulés : *Une noce flamande, L'hôtel du Faisan doré, La Kermesse de Bruges, Le boudoir de la Cigale, Une fête au palais de Fayensberg, La fourmilière, Le rêve, La réconciliation.* La cigale (Thérèse) et la fourmi (Charlotte) sont deux cousines qui habitent au village. Charlotte épouse un brave paysan, tandis que Thérèse part pour la ville, y devient une chanteuse célèbre, mais, après les triomphes, arrivent les déceptions, et elle finit par rentrer au pays où elle retrouve la fourmi qui n'a pas cessé de connaître le bonheur, un bonheur simple. — La cigale de Lucien Népoty est une midinette, et sa pièce est un plaidoyer pour les midinettes et contre les riches ou les fourmis...

La précédente liste aurait pu comprendre une pièce comme la *Cigale,* de Henri Meilhac et Ludovic Halévy (comédie en trois actes, 6 octobre 1877, Variétés), qui n'est pourtant que le portrait d'une cigale sans le pendant ou le repoussoir de la fourmi. La *cigale* des spirituels vaudevillistes, c'est une petite bohémienne qui vit dans une troupe de saltimbanques. Elle est de celles qui chantent tout l'été, toute l'année et même toute leur vie. Sans doute, pour inventer leur personnage, les auteurs n'avaient pas besoin de connaître la fable première du premier livre du vieil auteur classique. Mais l'idée leur en serait-elle venue à l'esprit si le fabuliste n'avait pas été là? Nous avons déjà parlé de l'emprise puissante de La Fontaine sur la postérité. Nous avons déjà dit combien souvent *nous pensons et nous parlons par La Fontaine.* Remarquons-le, la chanteuse des rues, c'est la *cigale,* d'après notre vocabulaire courant. Lorsque nous

songeons à des chanteuses de rues, parlerions-nous ainsi, parlerions-nous des « cigales égarées sur le trottoir » si nous n'avions pas tous appris, sur les bancs de l'école, l'histoire de la cigale chanteuse et danseuse, l'histoire de ce petit animal auquel l'écrivain du XVII[e] siècle a pourtant prêté des mœurs si peu conformes aux données de la science? Mais qu'importe! Ces mœurs, nous les avons admises comme les seules vraies et nous y avons cru d'une foi absolue. Les propos charmants du poète sont devenus, pour ses innombrables lecteurs, propos d'Évangile, et les propos les plus savants des meilleurs entomologistes, fussent-ils populaires comme J.-Henri Fabre, ne prévaudront pas contre l'erreur sacrée.

Un autre exemple : PERRETTE OU LA LAITIÈRE (VII, 10).

L'héroïne de la très illustre histoire dite *La Laitière et le Pot au lait* avait une tournure trop pittoresque et une âme trop symbolique, trop représentative, pour qu'elle n'attirât point les regards des écrivains en quête de sujets à succès garanti d'avance. Mais chez La Fontaine elle était la seule actrice de la « farce ». A la cantonade, on entendait son mari fâché, mais c'était tout. Il fallait donc l'entourer, lui constituer un milieu et un personnel, ou bien l'engager en rôle secondaire dans d'autres actions littéraires. Ainsi s'effectuèrent nécessairement ses reprises :

— *Les deux Chasseurs et la Laitière*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, par Anseaume (21 juillet 1763). Cet auteur donne à sa laitière, dénommée Perrette, un « vis-à-vis » appelé Guillot. Tandis qu'elle paraît en scène, ayant le chef couronné de son précieux trésor, le dit Guillot lui offre sa main, mais elle a mieux que cela, ou, plutôt, elle fonde de grandes espérances sur son pot, et ces espérances elle les chante dans une des ariettes dont la comédie est mêlée. Mais autant en emporte le vent : elle a construit ses châteaux en Espagne, et c'est ce que bientôt les spectateurs constateront, car elle ne tarde pas à revenir..., et elle a répandu toute sa richesse.

— *Jocrisse, chef de brigands,* mélodrame comique de Dumersan et Merle (10 septembre 1813) [1]. Le milieu a plus d'ampleur, mais la Perrette qu'on y rencontre n'occupe point une place de premier plan.

— *La Laitière et le Pot au lait,* pantomime jouée sur le théâtre de Nicolet (théâtre de la Gaîté), reprise aux Funambules en 1829, avec Deburau, sous le titre de *Perrette et les deux Braconniers,* pantomime en un tableau. Acteurs : Pierrot, Arlequin, un bailli, un paysan, un domestique, Perrette. On a mêlé à l'histoire celle de l'ours et des deux compagnons. La pièce a été reprise le 8 janvier 1848 : *Pierrot errant ou les deux Chasseurs et la Laitière,* pantomime en un acte [2].

— *La Laitière et les deux Chasseurs, ou l'Ours, le Ballon, la Grenouille et le Pot au lait,* par Xavier (Saintine), Duvert et Lausanne (Palais-Royal, 1837). Le personnel est bien disparate, comme dans l'œuvre précédente.

— *Le Pot au lait,* fable de La Fontaine, mise en action, monologue-vaudeville, par Saint-Yves (E. Deuddé), 1837. Soleinne, n° 3460.

— *La Laitière et le Pot au lait,* une simple saynète, de George Sand (*Le Temps,* 10 novembre 1875).

— *Le Pot au lait,* scène enfantine de Guillaume Stanislaus (Grand Théâtre de Gand, 17 août 1879, à une distribution de prix). Ce n'est assurément pas, on le devine, la seule pièce de l'espèce que nous pourrions signaler.

— *Jean de la Fontaine ou le distrait volontaire,* comédie en trois actes et en vers de Louis Geandreau et Guillot de Saix (31 octobre 1923, Comédie-Française). C'est plus qu'une saynète, c'est une grande pièce, mais où Perrette passe au second plan. Toutefois, son rôle a du charme et du caractère; elle est

---

(1) Voir chap. II, 8e partie, IV.

(2) Péricaud, *Le Théâtre des Funambules,* pp. 89-92 et 327.

la douce Perrette symbolisant l'humble nature, de même que l'inconstante Clymène, dont elle est la sœur de lait [1].

Troisième exemple : LE SAVETIER ET LE FINANCIER (VIII, 2).

— *Le Savetier et le Financier,* opéra-comique en deux actes et en prose; auteur inconnu. La Haye, 1761 [2].

— *Le Savetier et le Financier,* comédie en deux actes. Paris, 1767 [3].

— *Le Savetier et le Financier,* opéra-comique, paroles de Lourdet de Santerre, musique de Rigel. Représenté pour la première fois à Marly, sur le théâtre de la Cour, le 23 octobre 1778, et à Paris, le 29 (Comédie-Italienne) [4].

— *Le Savetier et le Financier,* vaudeville en un acte et en prose, de V. Piis et Barré (7 octobre 1793, Vaudeville) [5].

— *Le Savetier et le Financier, ou Contentement passe richesse,* comédie en un acte, mêlée de vaudevilles, par Merle et Brazier (4 mars 1815, Variétés). Reprise d'idée.

— *Le Savetier et le Financier, ou Contentement passe richesse,* proverbe dramatique de Théodore Leclercq (avec Thomas, savetier, Margot, sa femme, et M. Mondor, financier).

— *Manique et Sacoche,* vaudeville en un acte (31 mai 1841, Funambules). M. Sacoche, propriétaire (rôle joué par le mime Paul Legrand); Manique, savetier; Catherine, servante.

---

(1) SOLEINNE, n° 3064, mentionne : *Le Mariage de Perrette,* comédie-proverbe en prose et arr. par D. L. M., Recueils manuscrits. Quid? — GOIZET-BURTAL, p. 633 : *Les Curieux de Chalons et le Petit pot au lait,* pantomime en un acte par..., représentée sur le théâtre des Grands Danseurs du Roi, le 12 août 1788 (non imprimée). Quid?

(2) *Correspondance* de GRIMM, IV, p. 434 : Fort plat; n'a jamais été représenté. — SOLEINNE, nos 2030 et 3196 (peut-être de Boutillier).

(3) SOLEINNE, n° 3497 : Ms. Amusements de la campagne, ou Recueil de parades, opéras-comiques, et autres petites pièces jouées ou récitées dans une société. Paris, 1767, in-4°. Écrit. du temps.

(4) *Correspondance* de GRIMM, XII, p. 172.

(5) TOURNEUX, *Bibliographie... Révolution Française,* n° 19568.

— *Le Savetier et le Financier*, opérette-bouffe, paroles d'Hector Crémieux, musique de Jacques Offenbach (1856).

Tout cela se passe de commentaires, sauf du commentaire ou de l'indication que les acteurs de ces diverses suites sont plus de deux. Pour démontrer que *Contentement passe richesse*, on a joint au savetier et au financier différents personnages. Souvent l'amour se mêle de leurs affaires.

Ainsi l'élargissement du thème s'est-il également opéré pour la fable Le Singe et le Chat (IX, 16) que nous donnerons comme quatrième exemple. Le drame humain qui s'engage entre le singe Bertrand, qui croque les marrons, et le chat Raton, qui les lui a tirés du feu, n'était possible dans les suites que s'il était « corsé », élargi. C'est d'après cette esthétique qu'on a édifié :

— *Bertrand et Raton ou l'Intrigant et sa dupe*, comédie en cinq actes et en prose par L.-B. Picard (16 février 1805, Odéon).

— *Bertrand et son Compère ou l'Opérateur*, vaudeville en un acte par Moras et *** (27 mars 1822, Gymnase). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, p. 320).

— *Bertrand et Raton ou l'art de conspirer*, comédie en cinq actes d'Eugène Scribe (4 novembre 1833, Comédie-Française). Le très habile marionnettiste qu'était Eugène Scribe touche, en la circonstance, à la comédie de caractère lorsqu'il dessine le portrait de son Comte Bertrand de Rantzau.

— *Madame Bertrand et Mademoiselle Raton*, pièce par Dumanoir et Lafargue (1851).

— *Bertrand, c'est Raton*, vaudeville en un acte, de Paulin Deslandes (5 mai 1854, Vaudeville).

Si nous avions eu la prétention d'émettre une vérité originale en disant que La Fontaine avait connu le beau triomphe littéraire qui consiste à être repris, imité, « monnayé » en allusions proverbiales, en adaptations scéniques, narratives, lyriques, satiriques, nous déclarerions maintenant : la preuve est faite.

Tel n'a pas été notre dessein. Nous n'avons voulu que rappeler une vérité bien établie et, en même temps, la confirmer par quelques attestations. La démonstration pourrait se poursuivre, et de combien d'autres façons ! Elle pourrait se fortifier de l'appui de combien d'autres titres symboliques ! Mais le catalogue, avec notes explicatives, qu'on vient de lire, suffit à donner une idée de la manière dont La Fontaine alimente les lettres françaises depuis trois siècles. La plupart des œuvres qui s'y trouvent mentionnées, devraient se terminer par les vers où les acteurs de la *Chasse aux Corbeaux* (comédie-vaudeville en cinq actes, par E. Labiche et Marc Michel, 25 juin 1853), sollicitent les bravos du public :

Eh! bonsoir, public gracieux!
De ce suffrage précieux
Faites trois parts : chacun la sienne.
Donnez une part aux acteurs,
Une très petite aux auteurs,
Et la meilleure à La Fontaine.
Et la plus belle à La Fontaine.

Devons-nous ajouter que l' « idée » de la *Chasse aux Corbeaux* vient de La Fontaine ?

Les Contes de Perrault. — Cet autre fabuliste, cet autre conteur qui se nomme Charles Perrault a, lui aussi, son long cortège de suites. Le succès qu'il obtint avec ses *Contes de ma Mère l'Oie* (1697) est l'un des plus brillants qu'ait enregistrés notre histoire littéraire classique. L'écrivain fut immédiatement imité; il provoqua même une véritable mode, et le théâtre, tout particulièrement, s'empara de ses sujets et de ses types. Presque dans le mois même de l'apparition des délicieux récits que chacun sait, Dufresny et Barante les portèrent à la scène : *Les Fées ou Contes de ma Mère l'Oie* (2 mars 1697, Théâtre Gherardi). Depuis lors, quel jaillissement d'opéras, d'opérettes, de féeries, de revues, de parodies! (1)

(1) Soleinne, n° 3231; Th. Pletscher, *Die Märchen Charles Perrault's*, p. 38 et *passim;* Gustave Lanson, *Manuel bibliographique de la Littérature française moderne, 1500-1900.* Paris, Hachette, 1909-1921, in-8°, *s. v.* Perrault.



Deux types ont fait une carrière spécialement brillante : Cendrillon et Barbe-Bleue. Notre enquête ne s'étendra pas à d'autres. Elle sera d'ailleurs suffisamment probante, même ainsi limitée.

Cendrillon a été souvent une matière d'opéras, de féeries, de pièces à grand spectacle. On le comprend : le conte, grâce à la scène du bal, se prêtait à des déploiements de luxe, de lumière et de merveilleux. En pareil cas, il est traité par les écrivains dans l'esprit que lui a donné Perrault. Le thème qui en constitue la trame est transporté tel quel au théâtre, et, s'il y a modification ou transfiguration, c'est seulement dans l'éclat plus ou moins marqué dont les remanieurs l'avivent par la beauté ou la diversité des costumes et des décors. Mais le « symbolisme » du conte n'a pas été moins exploité. En marge de Perrault, on a écrit maintes variations sur l'histoire, toute générale, de l'enfant sacrifiée par ses parents au profit des autres qui sont injustement choyées. La cendrillon de la maison a fait couler beaucoup d'encre et beaucoup de larmes. On va le voir du reste. Mais avant d'entrer dans des détails sur ce point et avant de montrer les développements paralléliques du récit « fabuleux » de la Mère l'Oie, nous ne saurions nous dispenser d'attirer l'attention sur un moment tout particulièrement remarquable du succès de la gentille fille à la pantoufle de vair (ou, inexactement, de verre), sur ce qui pourrait s'appeler *l'heure heureuse* pour elle.

Ce fut au temps de l'Empire que la chose arriva. Une œuvre d'alors nous informe de l'extraordinaire vogue du sujet classique : *La Fête de Perrault ou l'horoscope des Cendrillons*, comédie en un acte, mêlée de couplets, par N. Brazier et J.-B. Dubois (18 décembre 1810, Gaîté). L'histoire se passe à Paris, et Perrault est en scène avec ses héros et ses héroïnes : le Petit Poucet, le Chat Botté, Peau d'âne, Riquet à la Houppe, la Belle au Bois dormant, la Barbe-Bleue, plus encore un gascon, une gasconne, la Mère l'Oie, Perrette qui, d'après les indications du programme, doit jouer les diverses Cendrillons de Séraphin, de



Feydeau, de l'Odéon, du Vaudeville et des Variétés. A lire ce texte, on croirait que chaque théâtre de l'époque, ou à peu près, avait sa Cendrillon. Ma foi, Brazier et Dubois n'exagéraient pas. Ecoutez plutôt; lisez cette liste :

— *Cendrillon*, opéra-féerie en trois actes et en prose, paroles d'Etienne, musique de Nicolo (Isouard) 22 février 1810, Opéra-Comique). Grand succès.

— *Cendrillon ou la petite Pantoufle verte*, pantomime-féerie en trois actes, par J.-B. Blache (20 juillet 1810, Célestins (¹).

— *Sophie ou la Nouvelle Cendrillon*, comédie en quatre actes et en prose, par De Rougemont et René Perin (6 novembre 1810).

— *La Cendrillon des Écoles ou le Tarif des Prix*, comédie-vaudeville, en un acte et en prose, par Saint-Remy, c'est-à-dire Alissan de Chazet et J.-B. Dubois (10 novembre 1810, Vaudeville).

— *La petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, folie-vaudeville en un acte, par Désaugiers et Gentil (12 novembre 1810, Variétés).

— *Le Mariage de Cendrillon ou Simplicité, Constance*, mélodramatico-vaudeville-féerie, en trois actes, par Marie Théaulon; musique arrangée par Solomé et Deberle, ballets de Lachapelle (novembre 1810) (²).

— *Arlequin-Cendrillon ou le Chien merveilleux*, tableaux comiques en un acte, d'Augustin Hapdé, précédés d'un prologue en vaudevilles par Ourry (11 décembre 1810, Jeux Gymniques).

— *Les six Pantoufles ou le Rendez-vous des Cendrillons*, folie-vaudeville en un acte et en prose par H. Dupin, A. Dartois et Favart (29 décembre 1810, Vaudeville).

De cette même année 1810 sont encore : *Les Pantoufles de*

(¹) On trouve cette indication dans Goizet-Burtal, p. 441 : « *Cendrillon ou la Pantoufle verte*, pantomime en trois actes, par Ribié, représentée sur le théâtre ... Pièce que je ne connais pas, mais mentionnée dans le catalogue ms. de M. Hécart. »

(²) J'ai consulté une édition de Lyon, Chambert, 1810. — Soleinne, n° 2562, attribue l'œuvre à M. E. G. Marguerite Théaulon de Lambert et Ribié.

Madeleine, imitation burlesque de *Cendrillon*, comédie en trois actes et en vers de huit syllabes, mêlée de chants, par A. Méjanel; *La Famille des Cendrillons, ou il y en aura pour tout le monde*, de Henry Simon. C'est bien, on le constate, une véritable année climatérique pour l'héroïne de Perrault. Rien d'étonnant, dès lors, si elle se termine par une sorte de pièce-bilan : la folie-vaudeville que nous venons de citer *Les six Pantoufles ou le Rendez-vous des Cendrillons*. Les auteurs, Dupin, Dartois et Favart s'y moquent même de ce qui pourrait s'appeler « la cendrillonnite ». Leur œuvre se passe chez le restaurateur Requin, qui est le père d'un fils nommé Guilleri, lequel est amené à choisir une femme dans un groupe de Cendrillons composé de : Perrette-Cendrillon, Cendrillon l'aînée, Nicole-Cendrillon, Blondine-Cendrillon, Simplettè-Cendrillon, Jocrisse-Cendrillon. Il se décide pour la première, pour Perrette qui est, dit-il, la fille de Perrault... A voir toutes ces Cendrillons et les autres, on comprend qu'au lendemain de la représentation de la *Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse* (12 novembre), l'oracle dramatique de l'époque, le Père Feuilleton ou Geoffroy, écrive : « On se demande si les divers théâtres qui s'emparent du nom de Cendrillon doivent augmenter sa vogue en partageant sa fortune, ou plutôt affaiblir le charme du nom et du sujet, en le disséminant? Question tout à fait oiseuse. La vogue de Cendrillon ne peut plus augmenter; le temps enlève en fuyant la fraîcheur de la jeunesse et la grâce de la nouveauté... (1) » L'oracle se trompait. La vogue a continué jusqu'à la fin de 1810. Répétons-le : 1810, c'était bien l'année des Cendrillons, l'année de *la Famille des Cendrillons, ou il y en aura pour tout le monde*, ainsi que le proclamait la folie-parodie de Henry Simon. Il y en eut, en effet, pour tout le monde, même pour Brunet, le fameux acteur Brunet, le transformiste Brunet, qui chercha un succès dans le rôle à la mode. C'est lui qui a joué la *Petite Cendrillon* de Désaugiers et Gentil. C'est lui qui fut alors la jeune fille

(1) *Cours de Littérature dramatique*, V, 350.

nommée Cendrillon. Nous le verrons ailleurs triompher dans les Jocrisses, mais il paraît qu'il portait « la robe de bal de la filleule des fées » avec une aisance qui aurait rendu jalouse toute une troupe d'ingénues. Geoffroy nous a dit l'étonnement du public : « Il était déjà très comique en commère, en villageoise, n'est-il pas infiniment plus curieux en jeune demoiselle? Peut-on imaginer au théâtre une ingénuité plus rare que celle-là? Qu'une jeune fille de dix-sept ans, d'une figure agréable, représente la douce et naïve Cendrillon, cela est naturel et facile; mais qu'un homme qui n'est ni jeune ni beau, et dont le talent est de jouer les Jocrisses, représente une ingénue de qualité au point de produire quelque illusion, c'est une espèce de miracle et d'enchantement. Brunet est un sorcier qui fascine les yeux (1) ». Un autre témoin des exploits de cette « ingénue de qualité » l'a célébrée en des termes non moins flatteurs : « Un rôle de femme fit à Brunet une grande réputation; il représenta Cendrillon, et tout Paris voulut voir Jocrisse, Cadet Roussel, M. Dumollet dans la robe de la filleule des fées. On peut dire — et je m'en souviens — qu'il était charmant sous ce costume, qui laissait voir un dos, une poitrine et des bras à faire illusion. Soit qu'il marchât, soit qu'il dansât, il avait une grâce qu'on n'aurait point soupçonnée en lui. Brunet avait quarante ans passés quand il joua Cendrillon (2) ». Enfin, au dire d'un troisième témoin, qui se souvient : « Dans le rôle de la *Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse*, toute sa personne était devenue femme et même fort jolie femme. » (Fleury, *Mémoires*). Après ces témoignages, n'y aurait-il pas lieu de reproduire une note de l'édition Barba de la *Petite Cendrillon* (1810), une note informant le monde des théâtres que « le rôle de Cendrillon, quoique joué à Paris par M. Brunet, appartient à l'emploi des jeunes amoureuses » ?

Après l'Empire et après l'ère des triomphes de Brunet, la

(1) *Cours de Littérature dramatique*, V, p. 351.

(2) Voir Jal, *Dictionnaire critique*.

petite Cendrillon continue d'intéresser les écrivains dramatiques et d'amuser leurs publics, mais la fécondité de 1810 ne s'est pas renouvelée, comme on le verra par l'énumération qui suit. Dans cette énumération, qui a pour objet de donner une idée du succès obtenu par le conte de Perrault, nous remontons au delà de l'*heure heureuse*. Voici d'abord la série des reprises, plus ou moins directes, du sujet même. Nous disons : plus ou moins directes, car il n'est pas possible d'établir une distinction rigoureuse entre ces reprises et les utilisations du « thème » ou du « symbole » : *l'être sacrifié*.

— *Cendrillon*, opéra-comique en un acte et en vers d'Anseaume, avec vaudevilles et plusieurs airs de Jean-Louis La Ruette (21 février 1759, Foire Saint-Germain). C'est après le bal. Cendrillon raconte à sa marraine comment, au coup de minuit, elle s'est enfuie et a laissé l'une de ses mules aux mains du prince Azor. Chacune de ses sœurs, l'aînée et la cadette, prétend que ce prince est, en réalité, épris d'elle. Mais vaines paroles, vaines prétentions : Cendrillon l'emporte!

— *Cendrillon ou la petite Pantoufle de verre*, mélodrame-féerie en quatre actes, par Alexandre Guesdon et Constant Fargeaux (26 mars 1806).

— *Cendrillon ou la Bonne Marraine*, grand ballet-pantomime en trois actes, composé en 1809 par J.-B. Blache (représenté sur le théâtre de Bordeaux, 1823).

— Les *Cendrillons* de 1810. On les connaît. Rappelons que c'est dans l'œuvre d'Étienne et de Nicolo (22 février) que se trouve la romance restée en faveur jusqu'à nos jours, ou dont les enfants redisent encore, tout au moins, le premier couplet :

Je suis modeste et soumise,
Le monde me voit fort peu,
Car je suis toujours assise
Dans le petit coin du feu...
Cette place n'est pas belle,
Mais, pour moi, tout paraît bon.
Voilà pourquoi l'on m'appelle
La petite Cendrillon.

— *Cendrillon,* ballet-pantomime en trois actes, par F. Albert (Decombe), musique de Sor (3 mars 1823, Académie Royale de Musique).

— *Cendrillon,* comédie-féerie en deux actes et en prose de Mme Bakker (1831).

— *Cendrillon,* vaudeville-féerie, en trois journées de Maximilien (Redon Deschapelles) (16 juin 1838, Théâtre de Comte).

— *Cendrillon ou la Petite Pantoufle verte,* ballet-pantomime-féerie en quatre tableaux de Léon Appiani [Appiani, dit Léon] (3 février 1842, Gymnase Castelli, à Bruxelles). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, II, p. 62).

— *Les Contes de la Mère l'Oie,* grande féerie en cinq actes et vingt-deux tableaux, par L.-J. Clairville et Jules Cordier (20 mai 1854, Ambigu-Comique). C'est le personnel de Perrault: le Prince Charmant, la Belle au Bois dormant, Barbe-Bleue (en type plaisant), Cendrillon, la Mère l'Oie, plus encore Croquignolet, Anne, Serpentine, Gobichonnette, etc.

— *Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse,* grande féerie en cinq actes et trente tableaux, par L.-J. Clairville, Alb. Monnier et Ernest Blum, musique de Victor Chéri (4 juin 1866, Châtelet).

— *Cendrillon,* opéra-comique; paroles de Henri Cain, musique de Jules Massenet (mai 1899, Opéra-Comique).

Les reprises d'*idée.* Elles ne se comptent pas. Donnons quelques titres avec quelques notes.

— *La Pantoufle de Cendrillon,* pantomime en trois actes, par Palisau (14 août 1782).

— *Cendrillon ou l'École des Mères,* comédie en deux actes, en prose et en vaudevilles, par G. Fouques Deshages, dit Desfontaines de la Vallée (1795?) (1). Le personnel comprend Dorlu, tuteur de Cendrillon, Madame Fierval, chez qui la scène

(1) Goizet-Burtal, p. 441, indique la date du 12 décembre 1795 (21 frimaire an IV), mais Tourneux, *Bibliographie... Révolution française,* a celle de l'an VIII. J'ai lu la pièce dans un texte portant aussi l'an VIII. — Soleinne, n° 2088 : année 1802.



se passe et qui est la mère de Cendrillon, plus Aurore et Aglaé. On devine le sujet et comment Cendrillon, d'abord sacrifiée à Aurore et à Aglaé, se voit ensuite proclamée la meilleure des trois filles.

— *Sophie ou la Nouvelle Cendrillon* (6 novembre 1810). Œuvre déjà citée. Sophie étant la fille de M. et Mme Delmar, qui ont également deux autres filles, Éléonore et Rosalie, on devine aussi quel peut être son rôle dans la maison, puisque les auteurs l'appellent « la Nouvelle Cendrillon ».

— *La Cendrillon des Écoles ou le Tarif des Prix,* du 10 novembre 1810. (Œuvre déjà citée, comme la précédente et les trois suivantes). La Cendrillon est l'orpheline Annette.

— *La Petite Cendrillon ou la Chatte merveilleuse* (12 novembre 1810). M. de la Canardière a deux filles d'un premier lit, Magdelon et Javotte; il en a une d'un second lit; c'est Cendrillon dont l'histoire nous est contée en un esprit qui tient de la *reprise directe* et de la *reprise d'idée* à la fois.

— Dans la *Cendrillon* d'Étienne et de Nicolo, la même histoire est rajeunie par des personnages qui sont : Ramir, prince de Salerne, Alidor, son précepteur, grand astrologue, Dandini, écuyer du prince, Ruscar, Africain, chef des pirates, le baron de Montefiascone, Clorinde, sa fille aînée, Tisbé, sa fille cadette, Cendrillon, sa belle-fille. L'indication de ce personnel nous montre assez en quel milieu le vieux thème est transporté. Il y a de la broderie quelque peu libre autour des aventures de la ci-devant Cucendron. La fée a nom Alidor : c'est lui qui joue son rôle mystérieux, mais pour défendre contre Tisbé et Clorinde, la bonne, la modeste Cendrillon, pour ramener à celle-ci Ramir, l'ingrat Ramir qui, lui étant promis en mariage, n'a pas vu d'abord tous les trésors qu'elle portait dans son cœur et qu'on pourrait résumer par les mots : *simplicité, constance.*

— *Arlequin-Cendrillon ou le Chien merveilleux.* Arlequin, le pauvre Arlequin, est condamné au triste rôle de Cendrillon dans la famille d'un noble de Bergame, Violenti. — Le sujet a été



repris et appliqué à Pierrot dans le *Petit Cendrillon,* pantomime en cinq tableaux, de Charles Bridault et Paul Legrand, musique de Lindheim (13 février 1857, Folies-Nouvelles). Ici, Pierrot n'est pas chez des étrangers; il vit dans sa famille, une nombreuse famille où il est sacrifié à ses deux frères... Il eut pour interprète Paul Legrand lui-même, le célèbre « pierrotiste » qui, dit-on, ne fut jamais meilleur Pierrot que dans cette pièce (1).

— *Le Chat de Cendrillon,* comédie-vaudeville en deux actes, par Paul Siraudin (1848).

— *La Pantoufle de Cendrillon* (1851), et *La Pantoufle de Cendrillon ou Suzanne-aux-Coquelicots* (1868), conte par Arsène Houssaye.

— *Les Bottes vernies de Cendrillon* (1853), roman par Charles Deslys.

— *Le Chat de Cendrillon,* vaudeville en trois actes, par Siraudin et Eugène Lemoine, dit Moreau (décembre 1855, Folies-Dramatiques).

— *Cendrillon,* comédie en cinq actes, par Théodore Barrière (23 décembre 1858, Gymnase). Marie, la fille ainée de Mme Fontenay, est la Cendrillon de la maison.

— *La Cendrillon du village* (1863), roman par Raoul de Navery.

— *Le Parrain de Cendrillon* (1865), roman par Louis Ulbach.

— *La Nouvelle Cendrillon,* comédie en un acte, par G.-H. Flamen (2).

— *Cendrillon,* parodie-vaudeville en quatre tableaux par Amédée de Jallais (27 octobre 1866).

— *Les Mémoires de Cendrillon* (1879), roman par C. Le Senne et E. Texier. Une Cendrillon de théâtre qui raconte sa triste vie.

---

(1) LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris: Jeux-Gymniques,* pp. 30-31; *Folies-Nouvelles,* p. 94.

(2) *Recueil de nouvelles et de comédies.* Bruxelles, C. Lelong, 1865.



— *Cendrillon* (1880), nouvelle par Elisabeth Airam [1].

— *Cendrillon,* comédie en un acte, par Mme Devos [2].

— *Cendrillonnette,* opérette de Ferrier, Serpette et Roger (24 janvier 1890, Bouffes) : ci-dessus, p. 288.

— *La Petite Cendrillon* (1892), par Antony Mars.

— *Cendrillon, la fée de l'atelier* (1893-1895), roman par Emile Richebourg.

— *Cendrillon,* pièce en trois actes et en vers par Jean Renouard (1914). Une broderie rimée et bien réussie, sur le thème classique : elle le suit, mais en allongeant, et de façon heureuse [3].

— *Cendrillon,* version actuelle, en trois actes, précédée d'un prologue par R. de S... (8 février 1921, Théâtre Royal de Gand). La scène se passe dans le pays chimérique du Prince de Bonaventure, en un temps qui oscille vaguement entre l'époque Watteau et celle de Louis XV, mais un temps où vivent Casimir, soldat démobilisé, Vif Argent, chauffeur de taxi..., ainsi que Monsieur et Madame Friandeau. Cendrillon est la fille d'un premier mariage de M. Friandeau; Félicie et Dolorida sont les filles d'un premier mariage de Mme Friandeau.

— *Maman Cendrillon* (1922) de Mary Floran. Le roman d'une mère héroïque, d'une mère qui se sacrifie et qui est, elle, une véritable Cendrillon.

. . . .

Voilà qui peut-être suffit sur le compte de Cendrillon, mais qui ne dit pas tout. Il faut se résigner à omettre...

Barbe-Bleue.

Les reprises en imitation plus ou moins directe :

— *La Barbe-Bleue,* pantomime en un acte, de M. Valois

(1) Parue dans la *Revue Générale* (Belgique), numéro de février.

(2) Liége, H. Vaillant-Carmanne, 1883.

(3) Publiée dans les *Annales politiques et littéraires,* des 8, 15 et 22 février 1914.

d'Orville (3 juillet 1746, Nouveau Théâtre pantomime de la dame Standham, Foire Saint-Laurent) [1].

— *Barbe-Bleue*, pantomime en trois actes (1er janvier 1780, Théâtre des Jeunes Élèves pour la Danse) [2].

— *Barbe-Bleue ou les Enchantements d'Alcine*, tableau en trois actions, précédés de *La Grotte d'Alcine*, prologue par Mme Alexandre Friedelle et Augustin Hapdé, musique d'Alexandre Piccini et Foignet fils (16 décembre 1811, Jeux Gymniques). Pièce reprise en 1817 au Cirque Olympique. Hapdé en a tiré une pantomime, en trois actes et à grand spectacle, qu'on a jouée aux Funambules en 1821 [3].

— *Barbe-Bleue*, folie-féerie en deux actes, en prose et vaudevilles; précédée d'*Un coup de baguette*, prologue (idem), par Frédéric (Dupetitméré) et Brazier (24 mai 1823; Gaité).

— *Barbe-Bleue*, vaudeville-féerie en trois actes, par Lucien (Chapeau, dit) Desvergers et Aimé Bourdon (22 mai 1847, Théâtre de Comte).

— *Barbe-Bleue*, grande féerie en seize tableaux, par Alphonse Keller, dit Daniel (23 août 1851, Théâtre des Funambules).

— *Messire Barbe-Bleue*, pantomime en cinq tableaux, par Emile Durandeau, musique d'Hervé (10 août 1855, Folies-Nouvelles).

— *Barbe-Bleue*, opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux, paroles de Henri Meilhac et Ludovic Halévy, musique de Jacques Offenbach (5 février 1866; Variétés).

— *Le Diable boiteux*, revue de Clairville, Ernest Blum et Alexandre Flan, avec musique de Victor Chéri (16 décembre 1866; Châtelet). Barbe-Bleue y apparaît.

---

[1] Non imprimée : GOIZET-BURTAL, p. 282; CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire*, II, p. 181.

[2] GOIZET-BURTAL, p. 282; *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1911, p. 264. GOIZET-BURTAL, p. 282, signale : *Barbe-Bleue*, féerie-vaudeville en un acte par M. ..., représentée sur le theâtre Lazary, le 18 ...., n. i.

[3] GOIZET-BURTAL, p. 282; LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris; Jeux-Gymniques*, pp. 47-48; PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*, pp. 30-31.



Il va sans dire que, dans l'une ou l'autre de ces reprises (ainsi dans *Messire Barbe-Bleue*), la vieille légende subit des transformations, qu'elle se développe par l'augmentation de son personnel et qu'elle s'embellit des divers ornements qu'impliquent les genres ou les cadres, comme la féerie, l'opéra, la revue, qui se sont emparés d'elle. L'esprit de blague intervient aussi et nous vaut des Barbe-Bleue plaisants comme celui de Meilhac et Halévy. Il chante ou il se chante :

Vous connaissez mon caractère,
Je suis Barbe-Bleue, ô gué!
Jamais veuf ne fut plus gai.

Il est gai, entreprenant; il est Don Juan, mais un Don Juan d'opérette : « Je n'aime pas une femme, j'aime toutes les femmes... C'est gentil, ça! En m'attachant exclusivement à une d'elles, je croirais faire injure aux autres. » Le terrible massacreur tourne presque au philosophe, mais quel philosophe!

Ailleurs, dans d'autres reprises, sa légende prêtera plutôt l'appui de son symbole. Il est, dans ces cas, présenté à titre d'incarnation vivante de l'homme ou même de la femme qui se conduit en « barbe-bleue ». Il n'apparaît pourtant pas toujours en personnage terrifiant. A l'occasion, on le traite en type amusant et on le tourne en ridicule.

— *Barbe-Bleue*, tragédie burlesque en un acte et en vers, par Delautel (1766; Théâtre Nicolet). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, p. 282).

— *Barbe-Bleue*, tragédie burlesque en un acte et en vers, par Poultier d'Elmotte (178 ; Théâtre de Lunéville).

— *Raoul, Barbe-Bleue*, comédie en trois actes et en prose, par Sedaine, avec musique de Grétry (2 mars 1789, Comédie-Italienne). C'est au fond l'histoire de Barbe-Bleue, mais avec des modifications qui amènent la rencontre du héros (lequel est dit Raoul, Barbe-Bleue, tyran féodal); d'Isaure, amante de Vergi; de Vergi, amant d'Isaure; du marquis de Carabas et du vicomte de Carabi, lesquels sont frères d'Isaure...

— *Barbe-Bleue*, mélodrame en trois actes et en prose, de *** (29 mai 1803, Théâtre du Marais). Pièce non imprimée. (Goizet-Burtal, p. 282.)

— *Mahomet-Barbe-Bleue ou la Terreur des Ottomanes*, imitation burlesque de *Mahomet II* (tragédie de Baour-Lormian, 1811), en un acte et en prose, mêlée de couplets, par Maurice Ourry, Merle et Alissan de Chazet (30 mars 1811, Variétés). Le tueur de femmes a été fait turc et a été transporté en Turquie. La pochade, dont il est l'acteur essentiel, se passe dans un salon !

— *Barbe-Bleue ou la Curiosité punie*, vaudeville en un acte, par Brazier, Marion, dit Dumersan et Leroi, baron d'Allarde, dit Francis (26 novembre 1822, Variétés). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, p. 282).

— *Monsieur Barbe-Bleue ou le Cabinet mystérieux*, folie en un acte, mêlée de couplets, par Dupin et Varner (27 novembre 1823, Variétés). Monsieur Barbe-Bleue se nomme Raoul, comme chez Sedaine, mais il est marchand de vins en gros.

— *Barbe-Bleue maître de pension*, vaudeville en un acte et en prose, par A. I. (Imbert) et J.-B. Fléché (imprimé dans le *Petit Berquin en miniature*) 1825.

— *Barbe-Bleue ou la Sorcière du Danube*, pantomime en trois actes (dans le genre de Servandoni), par Martial-Dudon (avant 1830, Funambules). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, p. 282).

— *Madame Barbe-Bleue*, parodie-vaudeville de la *Tour de Nesle* (de Dumas et Gaillardet), par Philadelphe-Maurice Alhoy et Mourier (11 septembre 1832, Folies-Dramatiques). Pièce non imprimée (Goizet-Burtal, II, p. 27).

— *Le Morne-au-Diable*, roman d'Eugène Sue (1842), ou l'histoire d'une femme qui se fait passer pour une veuve indienne surnommée la Barbe-Bleue « à cause de la perte successive de plusieurs maris ». Cette histoire a été reprise dans le *Château de la Barbe-Bleue*, opéra-comique en trois actes, paroles de



Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, musique du baron Limnander de Nieuwenhove (1er décembre 1851, Opéra-Comique) (1).

— *Madame Barbe-Bleue,* comédie-vaudeville en deux actes, par Lockroy et Choquart (20 juillet 1843, Vaudeville). Même thème que dans les deux œuvres précédentes, savoir le thème d'une veuve qui, nous disent les auteurs, a « la singulière habitude d'entamer un mari à Pâques et de le finir à la Trinité ».

— *Monsieur Barbe-Bleue,* comédie-vaudeville en un acte, par Bayard (13 janvier 1852, Gymnase). Manneville est un mari moderne et qui se fâche et qui fait le Barbe-Bleue.

— *Germain Barbe-Bleue* (1854), un roman d'Henri de la Madelène qu'on a défini : « récit très drôle de l'histoire d'un Barbe-Bleue qui est du Lovelace, du Faublas et du Don Juan réunis ». L'auteur dit lui-même de son héros, qui a contracté six mariages : « C'est le plus rude coureur de filles de tout le Venaissin. »

— *Les huit pendues de Barbe-Bleue,* moralité, par Alphonse Daudet. Une saynète qui a paru dans la *Revue fantaisiste* de 1861 (2) et dont le personnel comprend : le comte de Barbe-Bleue, 70 ans; Éveline Barbe-Bleue, sa femme, 15 ans; la Sœur Anne; les Sept Pendues; un Page. C'est une très fine et très jolie broderie sur un vieux thème, c'est un délicieux *En marge de Perrault,* avec un rien de philosophie.

— *Barbe-Bleue* (1894), par Oscar Méténier.

— *Madame Barbe-Bleue* (1901), par Dubut de la Forest.

— *Ariane et Barbe-Bleue ou la Délivrance inutile,* drame en trois actes, par Maurice Maeterlinck (1901). Ce drame, que l'auteur intitule « conte en trois actes », a été mis en musique par Paul Dukas en 1910. Rien n'est subtil comme la symbo-

(1) Paul Bergmans, *Notice sur le Baron Limnander de Nieuwenhove.* (Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1921, pp. 99-113.)

(2) Republié dans : *Le Roman du Chaperon-Rouge, scènes et fantaisies,* 1862.



lisation de la vieille légende que l'écrivain belge a tentée ici. Or donc, déjà cinq femmes ont désobéi à leur sanguinaire mari; elles sont enfermées dans un souterrain et Ariane, qui arrive, elle sixième, pour unir ses jours à ceux de Barbe-Bleue, les délivre; elle les rend à la lumière et à la liberté. Mais, tandis que le monstre lui est apporté par des paysans, qui l'ont solidement garotté et gravement blessé, elle tranche ses liens, puis elle part en lui disant adieu et en essayant vainement d'entraîner ses compagnes. Elles veulent rester, et rester pour entourer Barbe-Bleue « d'un cercle d'amour et de soumission ». C'est la délivrance inutile, comme dit le titre : ainsi font les êtres humains qui refusent d'aller vers la lumière. Tel est le sens de l'œuvre, à moins qu'elle ne signifie l'indestructible besoin de dévouement chez ces mêmes êtres. En tout cas, le symbole est du côté d'Ariane et non de Barbe-Bleue.

— *Les sept Femmes de la Barbe-Bleue*, conte d'Anatole France (1909). La philosophie railleuse du spirituel écrivain s'applique à transformer le brutal époux en un personnage sympathique.

— *La Barbe-Bleue* (1912), roman, par Gabriel Salvat.

— *La huitième Femme de Barbe-Bleue*, comédie en trois actes et quatre tableaux, par Alfred Savoir (14 janvier 1921, Potinière). Un Barbe-Bleue sympathique. De son vrai nom, il s'appelle John Brown. C'est un Canadien qui a eu réellement sept femmes, lorsqu'il en prend ou en achète une huitième, Monna de Montferrat, qui s'attend bien à devoir divorcer, mais qui finit par découvrir un époux charmant dans son Barbe-Bleue.

— *Monsieur Barbe-Bleue et... Madame* (1922), conte de Pierre Mille. Amusante parodie d'un procès célèbre ou d'une effroyable réalité (savoir l'histoire authentique de Landru, l'assassin d'une dizaine de femmes, — *ses* femmes, — à Gambais, en Seine-et-Oise). Sujet du conte : Un Barbe-Bleue américain brûle sa huitième fiancée parce qu'il découvre qu'elle a déjà fait disparaître ses sept fiancés : il craint d'être supprimé

à son tour et il prend donc les devants, cette fois-ci, tout simplement...

— *Les Filles de Barbe-Bleue* (1922), roman pour enfants, par Myriam Catalany. Sous-titre : « En marge de Perrault. »

— *Riquet à la Houppe et ses compagnons*, par Raymond Hesse, avec préface d'Anatole France et des illustrations de Gus Bofa. (Édition Mornay, 1923). Riquet à la Houppe et ses compagnons qui sont le Chat Botté, la Belle au Bois Dormant, Barbe-Bleue et d'autres célébrités de notre vieille littérature fantaisiste se trouvent dans Paris en 1920, au lendemain de la guerre, et c'est pour y connaître toutes les difficultés et les misères que l'on sait : vie chère, charges fiscales, crise des logements. C'est aussi — on le devine — pour y faire la satire des injustices et des dérèglements dont une société terriblement désorganisée leur offre le spectacle. Barbe-Bleue est désespéré au point qu'il se suicide.

— *Sept pécheresses, L'hymen et Barbe-Bleue* (1924), roman par Yvon Lapaquellerie. Les sept pécheresses représentent les sept péchés capitaux. Barbe-Bleue les enferme dans une île où elles se convertissent et deviennent des modèles de vertu. L' « homme terrible », ne sachant laquelle choisir, les prend toutes.

— *Le vrai secret de Barbe-Bleue* (1924), conte par Jeanne Gulzy [1]. A la fois reprise de sujet et d'idée. De la fantaisie et de la jolie broderie.

Manon Lescaut. — Manon, symbole de l'amour-passion,

> Manon, sphinx éternel, véritable sirène,
> Cœur trois fois féminin, Cléopâtre en paniers [2].

se prêtait trop bien aux adaptations scéniques et autres pour que, du roman de l'abbé Prévost, il ne jaillît pas toute une

---

(1) Paru dans la *Revue Européenne,* d'octobre 1924.

(2) ALFRED DE MUSSET, *Namouna.*



gerbe d'œuvres nouvelles. Le récit touchant qui a ravi tant de Français depuis 1735, et qui fut, comme on sait, l'un des grands succès littéraires du siècle n'a cependant pas été beaucoup modifié par la postérité. A l'ordinaire, les imitateurs se sont contentés de tirer d'autres épreuves, avec légères retouches, de ces deux portraits d'amoureux qui leur ont paru inaltérables : Manon et le Chevalier Des Grieux. Néanmoins, on s'étonne de voir le sujet traité par quelques-uns en ballet-pantomime, alors qu'il est essentiellement dramatique ou pathétique.

Si nous jetons un coup d'œil sur la « post-littérature » de Prévost pour y faire un choix, nous apercevrons au XVIII[e] siècle *Manon Lescaut ou la Courtisane vertueuse* « pour servir au théâtre de société », par M. D*** (1), mais notre regard sera peut-être attiré davantage par une pièce des débuts du XIX[e] : *Manon Lescaut et le Chevalier des Grieux*, mélodrame en trois actes par Etienne Gosse (16 novembre 1820, Gaîté), un mélodrame où, suivant les lois du genre, il y a de la musique (par Propriac) et où des ballets sont intercalés (ballets de Lefèvre). C'est encore à la danse que le sujet est livré dans *Manon Lescaut*, ballet-pantomime en trois actes, scénario d'Eugène Scribe et d'Aumer (le danseur), musique de Fromental Halévy (30 avril 1830, Académie Royale de Musique). Carmouche et Frédéric de Courcy sont mieux dans la note de l'abbé Prévost lorsqu'ils tirent de son récit un drame pour l'Odéon : *Manon Lescaut* (en trois actes et six tableaux et en prose; représenté le 26 juin de la même année). Ce drame ne réussit pourtant qu'à moitié. Le spectacle d'une charrette, pleine de filles de joie, souleva des sifflets et faillit arrêter net la pièce (2). Le public de l'Académie Royale de Musique fut sans doute moins choqué de voir traiter

---

(1) Londres et Paris, Veuve Dufour, 1774.

(2) Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon, histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1818-1853)*. Paris, A. Lemerre, 1882, in-8°, p. 136. Dans cet ouvrage, il est également dit qu'en ce moment on jouait à l'Ambigu un mélodrame de *Manon Lescaut*.

le thème en ballet-pantomime. Toutefois, comme on l'a fait remarquer, la tentative était étrange de « convertir en ronds de jambes le chef-d'œuvre de l'abbé Prévost. Le second acte se passait à l'Opéra même et mettait en scène Mlles Petit-Pas, Sallé et Camargo, qui dansaient un grand ballabile, le *Triomphe de l'Amour*, bouffonnerie chorégraphique parodiant les danses de l'Ancien Régime. » Où est dans tout cela *Manon sphinx éternel?* C'était pourtant en 1830 que Musset la définissait ainsi dans *Namouna.* Il y disait encore :

> Pourquoi Manon Lescaut, dès la première scène,
> Est-elle si vivante et si vraiment humaine,
> Qu'il semble qu'on l'a vue, et que c'est un portrait?

Mais Scribe ne cherchait pas l'humanité et le vivant portrait dans cette « Cléopâtre en paniers ». Il cherchait le *sujet de pièce.* Son cas est représentatif et symbolique. Les fabricants de littérature ne manquent pas qui n'ont vu dans les types célèbres que des thèmes ou des mines à exploiter. S'il faut en croire la chronique anecdotique, Scribe aurait montré en une autre circonstance que l'étude approfondie des âmes vivantes et humaines ne lui importait guère. C'était encore à propos de l'héroïne de Prévost. On raconte qu'Auber, directeur du Conservatoire, reçut un jour la visite d'un ami, tandis qu'il composait une *Manon Lescaut.* Cet ami s'écria :

« — Ah! quelle œuvre admirable!

— Comment pouvez-vous le savoir? interrompit le musicien. Je viens à peine de la commencer.

— Je parle du roman.

— Ah! le roman..., ma foi, je ne l'ai point lu.

— Comment? Vous faites de la musique sur Manon Lescaut, et vous n'avez pas lu le roman?

— Ma foi, non! Je l'ai cherché; mais je ne l'ai pas dans ma bibliothèque. J'ai, du reste, peu de livres.

— Il fallait dire à Scribe de vous le prêter.

— Ah! oui, Scribe!... Mais, je ne suis pas sûr qu'il l'ait lu lui-même. Il a dû le parcourir pour voir, *grosso modo,* de quoi il s'agit. Mais le lire!... Il a autre chose à faire qu'à perdre son temps à lire des romans (1) ».

(1) *Annales politiques et littéraires,* 17 juillet 1910, p. 50.

... Et c'est ainsi que serait née la seconde *Manon* de Scribe, car il a composé une seconde (1856 : opéra-comique en trois actes)...

Quelques années auparavant (en 1851), la pathétique aventure d'amour avait repassé par le genre sérieux, chez Théodore Barrière et Marc Fournier qui en avaient extrait un drame en cinq actes, mêlé de chants : *Manon Lescaut,* mais, en l'année même de l'opéra-comique de Scribe et d'Auber, elle tombe dans la parodie : *Madelon Lescaut, cri du cœur en trois actes sans entr'actes,* par Lambert Thiboust (13 avril 1856, Variétés); les rôles essentiels sont Gueugueux, garçon pâtissier et Madelon Lescaut, cuisinière... L'année 1857 est marquée par l'apparition de deux continuations qui ne rentrent pas, en réalité, dans la littérature des « reprises », ainsi que nous l'avons déjà noté, mais qui sont néanmoins intéressantes à signaler : la *Suite de l'histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, un spirituel pastiche, publié dans la *Revue de Paris* d'Arsène Houssaye, lequel l'offrit à ses lecteurs comme des pages retrouvées de Chanderlos de Laclos; l'auteur, — probablement Jules Janin — s'était amusé à donner un autre dénouement à l'œuvre célèbre de Prévost. La seconde suite est le *Régent Mustel* de Dumas fils qui a mêlé les trois histoires de Werther et Charlotte, Paul et Virginie, Des Grieux et Manon (1).

L'histoire de Des Grieux et de Manon devait inévitablement tenter le musicien Jules Massenet. Elle était inscrite, par un décrit nominatif du dieu des amours, dans son répertoire. Aussi y est-elle entrée deux fois, et nul compositeur peut-être n'a fait chanter en des mélodies plus passionnées et plus humaines la « Cléopâtre en paniers » : *Manon,* opéra-comique en cinq actes et six tableaux, paroles de Henri Meilhac et Philippe Gille (19 janvier 1884); — *Le Portrait de Manon,* opéra-comique en un acte; paroles de George Boyer (mai 1894, Opéra-Comique), mais ici Manon ne revit qu'un instant et sous le travesti d'Au-

(1) *Étude de P. Ginisty,* pp. 308-310 : ci-dessus p. 339.

rore, pupille de Tiberge. C'est elle, en personne, dont Didier Gold a dessiné le portrait dans l'*Histoire de Manon Lescaut*, pièce en cinq actes, huit tableaux et en vers (1913, Odéon) : l'œuvre suit le roman, à la réserve du dénouement qu'elle modifie. Le roman est également suivi dans *Manon, fille galante*, pièce en quatre actes et sept tableaux, par Albert Flament et Henry Bataille (octobre 1924, Madeleine).

Candide. — L'abbé Prévost ne valait pas Voltaire, et pourtant Voltaire n'a pas fait Manon. Il n'a pas créé un type littéraire qui égale, par sa popularité du moins, l'héroïne, à la fois touchante et méprisable, qui tortura Des Grieux. Il a toutefois Candide, et Candide reste encore une glorieuse survivance du XVIIIe siècle. Depuis 1759, l'année de sa mise au jour, jusqu'à l'heure présente, il n'a pas cessé d'*être*. Il n'a cependant pas toujours vécu, si l'on peut dire, en *beauté* auprès de la postérité. On l'a discuté, on l'a « réfuté ». Voici notamment une série de suites curieuses qui vont de l'apparition du conte philosophique sur l'optimisme à l'époque de la Révolution et qui montrent que la thèse de Voltaire n'a point rallié tous les suffrages (1) : [Auteur inconnu], *Candide en Danemarc ou l'optimisme des honnêtes gens* (Doct. Ralph, Genève, s. n., 1765) (2); — Henry de Guerville, *Candidamentor ou le voyageur grec, histoire traduite du grec, contenant des événemens singuliers et intéressans* (Athènes [Paris], Cailleau, 1766); — [Auteur inconnu], *L'autre Candide ou l'ami de la vérité*, dans : LES SOIRÉES D'HIVER OU RECUEIL DE MORALITÉS MISES EN ACTION (Liége, s. n., 1771); — E.-F. de Lantier, *Le petit Candide, conte moral*

(1) Je ne fais que résumer une étude de M. DANIEL MORNET, publiée dans les MÉLANGES GUSTAVE LANSON, Paris, Hachette, 1922, in-8°, sous le titre : *Les imitations du* Candide *de Voltaire au XVIIIe siècle*, pp. 298-303. L'auteur ne mentionne que des contes et des romans où l'imitation est avouée ou explicitement indiquée.

(2) Note de M. MORNET : « La lecture de l'ouvrage prouve qu'il est évidemment la suite d'un autre volume qui devait s'intituler *Candide en*... et que nous n'avons pas retrouvé ».



à la portée des enfants de tout âge dans : Les travaux de Monsieur l'abbé Mouche (Londres, s. n., 1784). On peut ajouter à ces quatre ouvrages : G. Mailhol, *Le philosophe nègre et les secrets des Grecs, ouvrage trop nécessaire, en deux parties* (Londres, s. n., 1764); — J.-G. Dubois-Fontanelle, *Aventures philosophiques à Tonquin* (s. n., 1766) (¹); — F.-R. Turpin, *Voyage à Ceilan ou les philosophes voyageurs. Ouvrage publié par Henriquès Pangrapho, maître ès arts de l'Université de Salamanque* (Amsterdam, Arkstée et Merkus; Paris, De Hansy, 1770. L'ouvrage a été réédité sous le titre : *Les philosophes aventuriers*, par M.-T..., Amsterdam-Paris, Belin, 1780).

Au total huit succédanés de Candide, tandis que l'original obtenait quarante-trois éditions de 1759 à 1784. Ils ne constituent pas précisément de ces imitations ou de ces reprises qui sont une des formes de l'admiration publique et que l'on appelle des hommages rendus au talent. Sans doute, il en est qui forment des demi-acquiescements aux idées de Voltaire, mais les autres discutent sa thèse et mériteraient d'être qualifiés de *contre-Voltaire* ou de *Voltaire retourné*. On le sait : *Candide*, en dépit du sous-titre : *ou l'Optimisme*, ne dégage pas des leçons d'énergie morale. Il invite aux pensées amères ou, tout au moins, à la résignation. C'est plutôt du côté des imitateurs précités que se rencontrerait l'optimisme. Toutefois « ces gens qui se défient du *philosophisme* et qui ramènent Candide vers la tradition ou même vers la foi, ont subi, comme malgré eux, l'influence de la philosophie (²).

Le romancier Voltaire n'a pas eu pour suiveurs que des romanciers. La littérature dramatique lui a refait aussi son personnage. Le 27 juillet 1784, le Théâtre-Italien joue *Léandre-Candide ou les Reconnaissances de Turquie*, comédie-parade en deux actes, en prose et en vaudevilles, par Radet et Rosière. « C'est, dit la *Correspondance* de Grimm, le dénouement de

---

(¹) Réédité dans la *Revue du XVIIIᵉ siècle*, 1914.

(²) Mornet, *ibid.*, p. 302.

Candide mis en action et travesti en style de parade. Léandre-Candide retrouve dans une hôtellerie et Martin et Pangloss [1] ». Cette hôtellerie — un caravansérail — est située en Turquie, et la pièce se joue à l'italienne avec un personnel qui comprend : Léandre-Candide; le Baron, chef des gardiens du sérail; le docteur Pangloss, philosophe, ancien précepteur de Léandre et du Baron; Cassandre, autre philosophe, ami de Léandre (c'est Martin Cassandre); Isabelle, amante de Léandre; Colombine, suivante d'Isabelle; Pierrot, valet de Léandre. — Le susdit vaudevilliste Radet, aidé cette fois de Barré, ramène sur les tréteaux des Italiens, quatre ans plus tard (29 juin 1788), le même type, mais entouré d'une famille : *Candide marié, ou il faut cultiver son jardin*, comédie en deux actes, en prose et en vaudevilles. La scène se passe également en Turquie, mais avec un personnel quelque peu différent : outre Candide, nous avons là sa femme, son fils Justin, Pangloss, Martin, Cacambo, Caleb, Zulmis et Zélie qui sont filles de Caleb, plus Osmin, mari de Zulmis. Le héros de 1759 n'est pas heureux en ménage parce que sa femme le trompe et parce qu'il a perdu son fils. Mais l'une et l'autre lui reviennent. Au fond, Candide reste optimiste dans cette œuvre qui, on le voit, est menée sur un ton de comédie. Le même ton reparaît dans le *Petit Candide ou l'Ingénu*, d'un vaudevilliste de l'Empire, Charles-Auguste Sewrin (comédie en un acte et en prose, 12 juin 1809). Le rôle principal, qui fut tenu par Brunet, se trouvait ainsi mentionné dans la distribution : « *Bernard*, surnommé *le Petit Candide*, à cause de son ingénuité. »

Le Candide de Voltaire, le « jeune garçon » élevé dans un beau château de Westphalie, a beaucoup voyagé. Il a visité maints pays et maintes villes, entre autres Venise. La pensée est venue, tout naturellement, à des épigones de renouveler le thème de son séjour dans la cité des lagunes et des gondoliers.

---

(1) XIV, pp. 18-20. — Voir aussi D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien*, III, pp. 162-163.

L'un d'eux s'appelle D'Oigni. Il écrivit *Candide à Venise*, comédie en un acte et en vers, suivie d'un divertissement (1826) (1). Il ne doit pas avoir eu la joie de voir représenter son œuvre. Cette joie fut donnée à L.-F. Clairville, Jules Cordier, Saint-Yves et Ad. Choler qui se mirent à quatre pour composer sur le même personnage un vaudeville en trois actes et en cinq tableaux : *Candide ou tout est possible* (4 septembre 1848; Variétés). C'est un Candide tourné en vaudeville, ou même un portrait fait « à la blague », selon l'argot du boulevard. Le public n'a jamais su comment était fait le portrait que Victorien Sardou, au temps de ses débuts dramatiques, avait emprunté au type de Voltaire : il a composé pour Déjazet un *Candide* en cinq actes, mais la censure en interdit la représentation.

De même que dans l'œuvre des quatre auteurs de 1848, il y a du vaudeville dans le *Candide* de Clément Vautel et Léo Marchès (23 novembre 1923, Odéon). Mais cette dernière pièce n'est-elle pas mieux qu'un vaudeville? Elle a été tour à tour étiquetée : farce, revue, féerie, et il y a un peu de tout dans cette « transposition » de la fine composition de Voltaire. Il y a même de la satire, ou de légers coups de griffe pour notre époque. La pièce contient, en effet, des allusions anachroniques aux choses de la Guerre et de l'Après-Guerre, mais la physionomie *typique* (à notre point de vue) de Candide se perd ou se dilue légèrement dans ce caléidoscope. Pangloss y garde mieux son facies symbolique; il est, plus que le héros même, un être pittoresque et représentatif. — La pensée du *Cultivons notre jardin* n'y est point oubliée. Ce mot fameux avait suggéré, quatre ans auparavant un joli titre, et de piquants dialogues sur la Guerre et l'Après-Guerre, à Adrien Bertrand : *L'Orage sur le jardin de Candide.*

---

(1) Paris, Du Ponceau; — Soleinne, n° 2692. Le même catalogue Soleinne mentionne (n° 3070) un *Candide à Venise*, comédie en un acte et en prose, anonyme, inédite et non datée (à la Bibliothèque Nationale).

Ainsi que ses pareils, ainsi que la plupart des types populaires, Candide devient ce qu'on veut et se transporte où l'on veut. Rien d'étonnant dès lors si Joseph Galtier lui fait acquérir, au début de la guerre, une propriété importante à cultiver dans la plaine de Rueil et si, de là, il l'amène un beau soir, déguisé en Arlequin, à un bal costumé de l'Opéra de Paris (*Candide au bal,* conte).

La Nouvelle Héloïse [1]. — L'histoire de ses suites n'a rien de spécialement instructif. Le sujet de Rousseau est repris en ton de comédie ou de drame : *Julie,* comédie en trois actes et en prose, mêlée d'ariettes, par Monvel, avec musique de Des Aides (Paris, Didot l'aîné, 1773); personnages : M. de Marsanges; Julie, sa fille; le Comte, époux destiné à Julie; Saint-Alme, amant de Julie. — *L'Héloïse anglaise,* drame en trois actes et en vers, par le chevalier Joseph Aude (24 mars 1778, théâtre de Versailles); personnages : Fonrose, amant de Clary; Clary, fille de Delburi et amante de Fonrose; Angister, Milord, ami de Fonrose; Milord Delburi, père de Clary. La scène se passe dans le château de Milord Delburi, près de Londres. On devine l'action. — *Saint-Preux et Julie d'Étanges,* drame en trois actes et en vers, 6 février 1787 (Théâtre-Italien) : l'auteur est également Joseph Aude, qui a refait sa première pièce en y introduisant quelques changements. Il a marié Saint-Preux et Julie. — *La Nouvelle Héloïse,* tragédie en cinq actes et en vers par le citoyen Bohaire [Dutheil], an III. — *La Nouvelle Héloïse,* drame en trois actes, par Ch. Desnoyers et Labie (1837). — *La Nouvelle Héloïse,* drame en trois actes, mêlés de chants, par Jacques A.-P. François, Ancelot et Michel Delaporte (26 sep-

---

[1] Je ne donne que des reprises dramatiques. — Pour le roman, voir, entre autres, DANIEL MORNET, *L'influence de la* Nouvelle Héloïse *sur le roman français de 1761 à 1787.* (REVUE UNIVERSITAIRE, 15 avril 1905, pp. 306-318.)

tembre 1846, Vaudeville). C'est là une pièce-vaudeville, comme on eût dit autrefois. Mais il y a aussi le pur vaudeville, comme nous dirions aujourd'hui, il y a la plaisanterie, il y a la parodie qui ne pouvait « manquer » le sujet de Jean-Jacques. Et c'est ainsi que, par exemple, on vit à la scène, l'*Héloïse de l'Ile Saint-Louis,* un vaudeville en un acte de G. Duval (17 décembre 1805) dont l'analyse est déjà contenue dans l'énumération des rôles : Hugues de la Bretonnière, ancien maître d'armes, Julie, sa fille, Petit-Preux, instituteur au cachet, Pomard, commis à l'octroi. — Un autre vaudevilliste remonte plus haut que Rousseau, il remonte jusqu'au Moyen Age pour faire *Héloïse et Abeilard.* C'est Auguste Jouhaud qui donne, sous ce titre, un vaudeville en un acte à la Porte Saint-Antoine, le 28 novembre 1841. L'histoire se passe à Paris entre Folbert, horloger, Héloïse, sa nièce, Abeilard, fils d'un maître d'école, Paul, étudiant en médecine (1). On se demande s'il aurait écrit cette pochade sans l'œuvre française, si réputée, de 1761. La question se pose pour bien des gens de lettres qui, au théâtre et dans le roman ou la poésie, ont retracé les aventures de l'ancienne Héloïse et d'Abélard après la date où parut la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Elle se pose, par exemple, pour Alfred Savoir qui, dans sa *Nouvelle Héloïse* (comédie en deux actes et en prose, Grand Guignol, 23 mars 1923), imagine une « Héloïse Rossignol », et traite le sujet « à la blague parisienne » : il y met le piment et l'esprit salace auquel n'auraient peut-être pas encore songé les bons faiseurs français d'il y a un siècle.

Paul et Virginie. — Le petit roman idyllique, le petit récit si frais de l'amour tendre et jeunet de Paul et Virginie « alla

---

(1) Je ne sais s'il y a lieu de mentionner le fait que Charles Nodier a traduit un fragment de la *Nouvelle Héloïse* dans le style des versificateurs de son temps : *C'était une Femme ou l'Innocente Supercherie,* comédie en un acte et en vers (quatre scènes seulement). Voir JEAN LARAT, *La Tradition et l'Exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844). Étude sur les origines du Romantisme français.* Paris, Champion, 1923, in-8°, p. 55.



aux nues dès son apparition (1787). Il fut traduit en anglais, en italien, en allemand, en hollandais, en russe, en polonais et en espagnol. On en fit plus de trois cents contrefaçons françaises. On le mit en romances, en pièces de théâtre, en tableaux, en images populaires. Les mères appelèrent leurs nouveau-nés « Paul et Virginie [1]. »

Les pièces de théâtre sont nombreuses et diverses. Elles mettent nos ingénus... à tous les genres : ballets, comédies lyriques, opéras et opérettes, drames, parodies. En un temps (la Révolution) qui, vu de loin, nous apparaît peu propice à l'idylle, une comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, est jouée aux Italiens, et cette comédie est une idylle : *Paul et Virginie*, paroles de Favières, musique de Rodolphe Kreutzer (15 janvier 1791). Le même temps est encore là quand les Parisiens s'attendrissent, au Théâtre Feydeau, sur les deux personnages d'églogue : *Paulin et Virginie*, opéra en trois actes, paroles de Dubreuil, et musique de Lesueur (13 janvier 1794). Le thème idyllique n'a point perdu sa vogue douze ans plus tard (après la Révolution), et c'est ce que constate le critique Geoffroy lorsqu'il annonce, à la date du 26 juin 1806, le succès, à l'Opéra, du ballet en trois actes de *Paulin et Virginie*, de Gardel pour le texte et de Kreutzer pour la musique : « Nous avions déjà, sous le titre de *Paul et Virginie*, un opéra-comique très connu [celui de Favières et Kreutzer sans doute?] Voici un ballet sur le même sujet : on en promettait un autre au Théâtre de la Porte-Saint-Martin ; il y en a qui sont encore en portefeuille, et, pendant que j'écris, peut-être quelque compositeur arrange-t-il les scènes et les pas d'un nouveau ballet de *Paul et Virginie*, tant ce sujet a obtenu de vogue depuis quelque temps ». Au sentiment du même juge, « jamais sujet ne fut plus favorable à la danse que celui de Paul et Virginie ». Et il ajoute : « On sait que la danse est la passion des nègres [2]. »

---

(1) ARVÈDE BARINE, *Bernardin de Saint-Pierre*. (GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS. Paris, Hachette, 1891, p. 158.)

(2) *Cours de Littérature dramatique*, V, pp. 120-122.

Ainsi a dû penser également le fameux danseur Aumer qui a composé un ballet-pantomime en trois actes, sous un titre qui n'indique que vaguement son apparentement avec le thème du roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Les Deux Créoles* (juillet 1806). Ici, les deux ingénus ont changé de nom et quelque peu de caractère. Virginie s'appelle Zoé et elle est « beaucoup moins scrupuleuse sur la bienséance » que son modèle; quant à Paul, il est devenu Théodore, et, en même temps, « un petit libertin, entreprenant et déterminé (1) ».

La matière est ductile et malléable. La voici tournée au drame par Gournay dans *Paul et Virginie* (cinq actes, 1829), par Boulé et Cormon dans *Paul et Virginie* (cinq actes, six tableaux, en prose, 20 mars 1841, Ambigu-Comique). A cette dernière œuvre, qui touche au problème de l'émancipation des esclaves, Bernardin de Saint-Pierre est mêlé : il y tient un rôle (2). S'il avait revécu trente cinq ans plus tard, il aurait sans doute protesté contre le léger « envieillissement » moral que l'opéra *Paul et Virginie* de Michel Carré et Jules Barbier (musique de Victor Massé, trois actes, six tableaux, 15 novembre 1876, Théâtre National Lyrique) prêtait à ses deux jeunes héros : ils ont des sentiments dont l'ardeur dépasse quelque peu celle de leur âge; ils commencent toutefois par apparaître en scène sous l'abri même de leur feuille de bananier.

L'histoire relate que Bernardin était un bonhomme. Pour le prouver, elle rapporte volontiers ses plaisantes explications de « cause-finalier » relativement au melon et à la puce. On affirme qu'elle exagère sa bonhommie et qu'elle est tombée dans la légende. Quoi qu'il en soit, on se demande s'il aurait goûté la fine ironie de Villiers de l'Isle-Adam qui, dans ses *Contes cruels* (1883), imagine un dialogue d'amour entre

---

(1) GEOFFROY, *ibid.*, V, pp. 426-427.

(2) SOLEINNE, n° 3451, cite l'œuvre comme renfermant trois actes et ayant été représentée au Cirque Olympique. — Le *Magasin théâtral* publie pourtant un texte en cinq actes et six tableaux, texte donné à l'Ambigu-Comique.

Paul et Virginie au fond d'un parc, mais un dialogue qui roule autant sur l'argent que sur l'amour et le mariage. Et, malicieusement, l'écrivain qui est censé les écouter, les salue : « Vous dont les paroles évoquent d'autres souvenirs *à peu près* pareils à ce premier rendez-vous, font verser de douces larmes à un passant! ... »

... Après d'autres reprises (1), nous aurons, pour faire pendant à « l'idylle bourgeoise » des *Contes cruels*, l'idylle populaire ou faubourienne d'Alfred Machard, *Popaul et Virginie* (1921). Ce n'est point un conte cruel, mais, suivant les indications de l'auteur, un conte bleu, un conte sensible et dramatique. Il se passe à Paris, dans une grande maison ouvrière, au faubourg, et chez une comtesse. Il nous dit comment Popaul, un petit Français, orphelin de la Grande Guerre, s'éprend d'une petite belge « évacuée ». Ils s'aiment d'amour simple et vraiment idyllique comme Paul et Virginie, mais, plus heureux que les deux créoles, ils entrevoient les douces et lointaines clartés d'un mariage qui les tiendra à jamais unis. Ils vivront vraisemblablement au faubourg, et ils ne sauront point ce qu'étaient les pays tropicaux.

En ces pays, Lucien Népoty et Edmond Guiraud nous ramènent avec leur *Paul et Virginie*, pièce en quatre épisodes, jouée au Théâtre Sarah Bernhardt, en décembre 1922, et agrémentée d'un commentaire musical de Henri Rabaud. Les deux petits amoureux y deviennent de grands amoureux au cours de l'œuvre, et celle-ci se termine par le tableau du naufrage.

Figaro. — Les Manuels d'histoire littéraire nous enseignent que Beaumarchais a fait trois fois son Figaro (dans le *Barbier de*

(1) *Paul et Virginie dans une mansarde*, vaudeville en un acte, par P. DE RENNEVILLE et ALFRED SÉGUIN (14 juillet 1863, Champs-Élysées). — *Paul et Virginie*, comédie en un acte par A. DE VILLENEUVE (Impr. Toulouse, Bonnal et Gibrac, 1865). — *Paul et Virginie*, parodie en deux actes et six tableaux, par F. S. (Lyon, A. Pastel [1885]). — *Paul et Virginie*, saynète par MAURICE VICAIRE, jouée au Cercle de l'Union artistique (Paris, P. Ollendorff, 1895) : d'après G. VICAIRE, *Manuel de l'Amateur*, VII, p. 79.



Séville, 23 février 1775; le *Mariage de Figaro ou la Folle journée*, 27 avril 1784; la *Mère coupable ou l'autre Tartuffe*, 26 juin 1792), mais ils ne nous disent pas que le célèbre barbier, qui fut surtout un célèbre frondeur et un célèbre débrouillard, a reparu, depuis sa création jusqu'à nos jours, dans une longue suite de refontes et d'imitations, qu'il a, en somme, été un personnage cyclique autrement que par sa trilogie de 1775, 1784 et 1792. Dans ces refontes et ces imitations, il ne possède plus les glorieuses vertus littéraires que lui avait infusées son père, mais il a néanmoins revécu quelques vies très animées et dont le spectacle ne manque pas d'un certain agrément. Type à reprises, il offre cette particularité d'être, au lendemain des succès qu'il tenait de Beaumarchais, une matière à controverse, et de rappeler ainsi le *Candide* de Voltaire. On sait que le *Mariage de Figaro* souleva de très bruyantes acclamations. A la suite de ce triomphe, l'auteur fut l'objet de nombreuses attaques et il le fut à travers son héros. Mais Figaro présente encore cet autre caractère dans les diverses réincarnations qui lui ont été prêtées au cours d'un siècle : c'est d'être souvent portraituré d'après les atmosphères politiques par où il passe. On pourrait presque dire qu'on a écrit des Figaro Ancien Régime, Révolution, Consulat, 1830, 1848, etc... [1].

---

(1) CELLER, *Les Valets au théâtre*, pp. 60-61 : « L'on s'empara de Figaro pour le remanier sous toutes les formes : comédies, opéras, opéras-comiques, vaudevilles, journaux, Figaro parut partout : on l'habilla de toutes les façons. Beaumarchais l'avait dessiné jeune, dans l'âge moyen, dans la vieillesse; on représenta son enfance et sa mort; ses idées et ses professions successives furent mises à contribution. Le catalogue Soleinne indique une vingtaine de pièces sur Figaro; le catalogue Goizet, non terminé, en eût indiqué un nombre bien autrement considérable, surtout si on comprend dans ce nombre les œuvres où Figaro joue un rôle sans pour cela figurer sur le titre. » Le catalogue Goizet n'est pas arrivé à la lettre F, mais, à défaut de ses indications, on possède un excellent travail, déjà signalé, d'A. SELIGMANN, *L'influence du* Mariage de Figaro *par Beaumarchais sur la littérature française*. — On peut également consulter HENRI CORDIER, *Bibliographie des œuvres de Beaumarchais*. Paris, A. Quantin, 1883, in-8°, pp. 52-61; PAUL GINISTY, *Comédiennes du XVIIIe siècle : Mademoiselle Gogo (Mademoiselle Beauménard, de la Comédie-Française), 1730-1799*. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1913, pp. 219-225.

L'air sent pleinement la poudre lorsque Grimm écrit dans sa *Correspondance*, à la date de novembre 1784 : « Il ne suffisait pas à la gloire de M. de Beaumarchais d'occuper sans interruption la scène française depuis six mois, et de l'occuper avec un succès qui nous menace de l'y voir régner encore longtemps; il fallait de plus que l'on permît à tous les théâtres des boulevards de s'emparer de son *Mariage de Figaro*, comme d'un fonds qui leur appartenait et d'en tirer trente pièces différentes qui presque toutes ont réussi, pour prouver clairement qu'il était impossible de se rassasier de ses délicieuses *Noces*, et que jamais ouvrage raisonnable ne pourrait prétendre à un succès si fou [1]. » Le courriériste allemand ne parle que du *Mariage* qui date du 27 avril 1784 et il ne dit rien du *Barbier de Séville* qui remonte à 1775. Son silence à l'égard de la première pièce s'explique, car elle ne paraît pas avoir provoqué de suites. L'homme au rasoir et à la bandoulière n'a été repris qu'après que la pièce des « délicieuses *Noces* » lui eût fait une réputation tapageuse et, de l'avis de certains Français d'alors, immorale. On reprocha particulièrement à l'auteur le libertinage de son œuvre.

Le Figaro qu'on pastiche avant la Révolution a de la gaieté et de la souplesse; il connaît l'art de débrouiller les affaires compliquées, mais il n'a point le verbe frondeur ou l'allure agressive du *Mariage*, encore que cette pièce soit essentiellement l'inspiratrice du vaste cycle que le XIXe siècle lui a consacré. L'exploitation a dû commencer par les tréteaux de la Foire et des Boulevards, mais on ne possède pas de renseignements bien précis sur le nombre des suites qui ont surgi immédiatement. Grimm évalue à une trentaine les comédies foraines tirées de la *Folle Journée*. Le chiffre est-il exact, ou aussi élevé? On l'ignore. Il semble que la première des refontes soit le *Repentir de Figaro* par Parisau (28 juin 1784, Ambigu-Comique) [2]. La seconde serait le *Voyage de Figaro* par

(1) XIV, p. 74.

(2) SELIGMANN, *op. cit.*, p. 8. — Le catalogue Soleinne la date de 1784, au n° 3451, et, au n° 3241, il la mentionne comme ayant paru chez les Marchands de Nouveautés en 1785.

Destival (chez les Grands Danseurs, à la Foire Saint-Laurent, 21 juillet 1784). Le comte Almaviva, sa femme Rosine et leurs gens sont tombés dans les mains de pirates algériens. Figaro seul se montre débrouillard. Il parvient à se rendre agréable au Dey qui en fait son bouffon. Il monte en grade, arrive au poste de vizir et, grâce à cette haute situation, il obtient la libération de ses compatriotes ([1]). Le succès du *Voyage* fut considérable. Il paraît avoir provoqué le *Retour de Figaro* (chez les Grands Danseurs, 19 août 1784) de Destival ([2]), lequel composa deux autres continuations encore, dont l'une est *La Folle Nuit ou le compère Bigaro,* qui fut d'abord refusée par les Comédiens Italiens, puis acceptée sous le titre : *Les Cartes parlantes ou le Mariage du Valet de carreau;* chaque personnage portait le nom d'une carte et « la fable était l'inverse de la *Folle Journée,* à savoir qu'ici on dupait une dame jalouse ([3]) ». Un inconnu produit ensuite un *Figaro chez lui,* qui est refait pour plaire aux Comédiens Français et qui devient *Tel père tel fils* (un acte, 17 septembre 1784). Le rôle de Figaro y est tenu par un personnage nommé Sans-Souci, lequel communique à son fils une philosophie qui se résume par ce précepte : « Touche à tout et méfie-toi de tous, même des femmes ». Ce fils comprend absolument la vie comme son père et il la juge avec son esprit frondeur et désabusé ([4]).

Le précieux catalogue Soleinne mentionne « une pièce rare » sous le titre et les indications : « *La Folle Journée ou les Noces de Figaro,* comédie en trois actes (pr.), par M. de Beaumarchais. Paris, Veuve Duchesne, 1784, in-8°, br. » et il ajoute : « Ce n'est pas la comédie de Beaumarchais. Celle-ci [la dite pièce rare] est entièrement différente et doit avoir paru en Hollande, quoiqu'elle porte la rubrique de Paris. Beaumarchais, dans la préface de la sienne, se plaint de cette supposition effrontée,

---

(1) SELIGMANN, p. 8.
(2) CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire,* II, p. 316.
(3) SELIGMANN, p. 9.
(4) SELIGMANN, p. 9.

qui ne pouvait d'ailleurs tromper personne [1]. » Nous avouons ne pas connaître cette contrefaçon, mais nous croyons qu'elle n'est pas autre chose qu'une œuvre que signale également Soleinne et dont il nous est permis de parler avec plus de précision : « *Le Mariage de Figaro,* comédie en trois actes (prose et ariettes, par François Vernes). Paris, Libraires associés (Genève), 1784, in-8°, br. [2]. » A cette mention, le catalogue joint cette note : « Voici encore une pièce publiée sous le titre de la pièce de Beaumarchais, pour donner le change aux lecteurs et profiter de l'immense succès de ce chef-d'œuvre que l'auteur ne se pressait pas d'imprimer [3]. François Vernes, en bon protestant qu'il était, eut peut-être l'idée d'atténuer l'influence dangereuse qu'on reprochait alors à l'œuvre de Beaumarchais. » L'œuvre de Vernes apparaît, en effet, très à l'eau de rose ou de tout repos lorsqu'on la place en regard des évocations troublantes du créateur de Chérubin. D'ailleurs, elle n'a pas l'air de former une véritable suite à *La Folle Journée* et l'on ne saurait guère y voir qu'une édition expurgée ou une réédition revue et édulcorée de la comédie de Beaumarchais. Vernes a modifié le personnel primitif et il a confié son jeu dramatique à des acteurs qui s'appellent le Tuteur; Rosine; Figaro, officier français; Dom Alonze, espagnol; un baron suisse; Lisette, suivante de Rosine; La Fleur, domestique de Figaro. La scène se passe sous les fenêtres de Rosine, laquelle est recherchée par Figaro, Dom Alonze et le baron suisse. Ses préférences vont au pre-

---

(1) SOLEINNE, n°s 2302 et 3241 (où l'œuvre est citée comme anonyme).

(2) SOLEINNE, n°s 2106, 2303 et 3241, avec la mention F. Vernes [de Luze]. SELIGMANN, p. 4, dit qu'il ne connait pas l'œuvre. Pour nous, c'est bien la pièce rare que porte le catalogue Soleinne et qui, d'après lui, sort des presses de la Veuve Duchesne à Paris. Je l'ai consultée dans l'édition publiée effectivement à cette imprimerie en 1784. A la page 12, on lit dans le texte cette indication : *Le reste de cette chanson se trouve dans les œuvres de M. Vernes le fils, citoyen de Genève.* (Né dans cette dernière ville en 1762, c'était le fils du pasteur Jacob Vernes.)

(3) Sur l'impression du *Mariage,* voir SOLEINNE, n°s 2099, 2103 et 2104; SELIGMANN, p. 4.

mier, mais son tuteur décide qu'elle appartiendra à celui qui aura fait le plus beau rêve, du moins conformément à l'avis des deux autres concurrents. Le rêve du baron l'a transporté en Paradis. Celui de Dom Alonze lui a fait visiter l'Enfer. Quant à Figaro, il a eu mieux : « Tandis que l'un de vous, dit-il, était en Paradis, occupé à en savourer les délices, et que l'autre bouillissait dans la chaudière de l'Enfer, j'ai songé que vous y étiez morts tous deux et j'ai épousé Mademoiselle. » Sur cette révélation, le tuteur conclut en s'adressant à Dom Alonze et au baron : « Messieurs, vous étiez tous deux morts ; à sa place, j'en eus [*sic*] fait autant. » Ainsi donc, Figaro épousera Rosine. La pièce ne contient aucune allusion aux œuvres de Beaumarchais et, par moments, elle revêt l'aspect d'une satire générale des mœurs ou, si l'on veut, elle devient un thème à lieux communs railleurs sur les femmes, le mariage, la société. Elle n'offre rien d'original ou de piquant et, si parfois un bon mot la relève, c'est surtout au domestique La Fleur que nous le devons. Pour un peu, on se demanderait si elle n'a point précédé celle de Beaumarchais, puisque les personnages empruntés à cet auteur proviennent du *Barbier*. Il serait toutefois plus que difficile d'admettre qu'une œuvre inspirée du *Barbier* et antérieure à l'authentique *Mariage de Figaro* ait déjà porté ce dernier titre de *Mariage de Figaro*.

Nous avons également une raillerie, mais d'un autre genre, dans la *Folle Soirée*, un acte, prose et vaudevilles, par M. l'abbé de B.....y de B.....n, de deux Académies [Bonnefoy de Bouyon ou Louis Laus de Boissy?]. C'est une raillerie littéraire, une parodie de la *Folle Journée* : « Le chevalier de Valsain, pendant l'absence du comte son père, veut donner un grand souper aux acteurs de la *Folle Journée*. La comtesse et toute la société vont voir la pièce et en portent différents jugements. Les acteurs arrivent ; Figaro raconte ses longues aventures. Lorsque le comte revient, on éteint les lumières et tout le monde se cache.

Mais on apporte des flambeaux et il retrouve sa femme, son fils et ses amis l'un après l'autre (1). »

Une *Folle Soirée* doit avoir été présentée le 14 juillet 1784 à la Comédie-Italienne, mais elle n'y fut pas jouée. Le même théâtre ne représenta pas non plus une autre œuvre du même cycle, laquelle lui était destinée et dont la *Correspondance* de Grimm fait mention en ces termes, sous la date de *novembre 1784* : « Sur le théâtre de la Comédie-Italienne, la police a empêché la représentation du *Véritable Figaro*, opéra-comique en trois actes, paroles de M. de Sauvigny, musique de Dezède. » C'était, paraît-il, un tissu de personnalités contre Beaumarchais, « le véritable Figaro (2) ». En revanche, une petite satire, à fleur de peau, fut donnée le 31 décembre de la même année au Palais-Royal : *Figaro directeur de marionnettes*, comédie en un acte et en prose, avec vaudevilles, qu'on dit être de Maillot ou Demaillot, le créateur du type de Mme Angot. Figaro est directeur de marionnettes, mais il ne l'est pas sans difficulté. Il a, en effet, de la peine à constituer son personnel et à y faire entrer sa fille Friquette, le magnétiseur Fluidas et le physicien L'Enfumé (3). En cette même année 1784, mais à une date non précisée, Figaro a passé encore par la parodie dans une pièce intitulée : *Le Mariage de Glogurrio* (un acte, en prose). Le héros surprend l'amant de sa femme et le soufflette; il est traduit devant le tribunal pour voies de fait et il y reconnaît ses parents. On devine l'allusion : nous sommes ici clairement renvoyés au troisième acte du *Mariage de Figaro*. L'auteur n'a pas signé, mais l'œuvre a été attribuée à M. l'abbé de

---

(1) D'après SELIGMANN, p. 10 qui ne connaît l'œuvre que d'après un compte rendu de l'*Almanach des Muses* de 1785. — Je crois pouvoir laisser de côté les attaques contre la morale de la *Folle Journée* qui sont signalées par SELIGMANN, pp. 5-6 : *Le Café littéraire ou la Folie du jour; Coup d'œil d'un Arabe sur la littérature française*.

(2) TOURNEUX, XIV, p. 75; DESNOIRESTERRES, *Comédie satirique*, p. 75.

(3) SELIGMANN, p. 11; DESNOIRESTERRES, p. 244.

B.....y de B.....n, des deux Académies ([1]). Lui appartient-elle? La question reste ouverte. Le millésime 1784 est également celui de la première édition d'un « libelle indécent et insultant pour l'Espagne », libelle auquel la personnalité du héros à la mode servit d'égide : *Le Voyage de Figaro en Espagne,* par Jean-Marie-Jérôme Fleuriot, dit le marquis de Langle ([2]). Le nom du « voyageur » contribua très largement au succès de l'œuvre, un succès plutôt scandaleux à cause de la satire du gouvernement et des mœurs du pays que ce voyageur était sensé parcourir. Le libelle fut brûlé publiquement par la main du bourreau. Une brochure en réponse parut à Londres (Paris) en 1785. C'était une dénonciation au public du *Voyage d'un soi-disant Figaro en Espagne, par le véritable Figaro.* Elle était très probablement du comte d'Aranda, ambassadeur d'Espagne, qui peut-être se fit aider par un auteur inconnu ([3]).

On ignore de quelle plume est sorti l'*Emprisonnement de Figaro*, comédie en prose signée par « un auteur de Bordeaux » et publiée en 1785, une date que portent également le *Veuvage de Figaro ou la Fille retrouvée,* comédie en trois actes et en prose par Cailleau, et *Figaro au Salon de peinture*, pièce dite « épisodi-critique », en prose et en vaudevilles, par Jean-Baptiste Pujoulx. Dans la première de ces pièces, le fameux frondeur est emprisonné pour avoir écrit un livre contre le ministre et une comédie contre Mahomet; dans la seconde, qui le fait père d'une fille nommée Elvire, nous le voyons tancé à propos des étranges rapports qui le rattachent à Marceline; dans la troisième, c'est un expert en matière de peinture ou un critique qu'on utilise pour tourner en ridicule les artistes du jour.

([1]) SELIGMANN, p. 11; DESNOIRESTERRES, 244.

([2]) Première édition parue à Saint-Malo. Deux autres en ont été données, la troisième avec des additions importantes. Voir A. MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne.* Paris, E. Bouillon, 1890, in-8°, II, pp. 177-182.

([3]) CORDIER, *Bibliographie,* pp. 53-54, n° 219, signale dans l'HISTOIRE DE LA PIÈCE, PARODIES, ETC., une œuvre intitulée : *L'Homme aux Dix Écus. Par un Enfant trouvé* (1784), mais il n'indique pas ce que Figaro devait y faire.

Beaumarchais, qui aimait le bruit, n'avait pas à se plaindre de celui qu'on faisait autour de sa pièce, même si c'était pour le railler. Figaro au moins *existait*. Une preuve curieuse nous en est fournie par Bachaumont dans ses *Mémoires*, à la date du 17 janvier 1786 : « M. Favart, le fils, profitant de l'à-propos, avait composé une espèce de parade intitulée : *Les Trois folies*, parce qu'elles roulaient sur celles du jour : *Malborough*, *Figaro* et *La Harpie ;* cette facétie aurait pu avoir du succès alors. On ignore quelles circonstances en ont retardé la représentation. On l'annonce enfin pour aujourd'hui, comme un divertissement nouveau en un acte et en vaudevilles [1]. » De ces trois folies, autrement dit de ces trois choses à la mode, la troisième était un amphibie fabuleux que des entrepreneurs forains exhibaient comme un animal provenant du Chili ou de la mer des Indes. La première, *Malborough*, représentait une vieille folie de la France, mais que la vogue rajeunissait, car celle-ci se portait en ces temps-là d'une manière spéciale sur le héros de la chanson populaire entre toutes : de là l'œuvre de M. Favart le fils. Reste la seconde folie : c'est Figaro que la vogue honorait aussi — nous savons pourquoi — d'une façon particulière. Dans cette parade des *Trois Folies* (ou plutôt dans l'opéra-comique en un acte ainsi désigné, et paru pour la première fois chez les Italiens le 17 janvier 1786), on voyait Figaro et Suzanne qui s'enfuyaient pour échapper aux poursuites amoureuses du comte Almaviva et qui, ayant naufragé, trouvaient refuge dans une île habitée par des sauvages. Le chef de ces derniers faisait enlever Suzanne, mais Figaro parvenait à le remplacer, à être élu à titre de maître de céans et à reconquérir son bien, après avoir

(1) *Mémoires*. Londres, 1788, XXXI, p. 42. — Voir aussi D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien*, III, pp. 233-234. — DESNOIRESTERRES, *Comédie satirique*, p. 244, signale, comme une suite satirique de Figaro, *L'Oncle et les Deux Tantes* du marquis de Salle (SOLEINNE, n° 2088, *L'Oncle et les Tantes*, com. 3 a. v. par le M. de S.... Paris, Valleyre, 1786; au n° 3343, on donne la date de 1785). Desnoiresterres renvoie à Grimm, *Correspondance*, XIV, p. 284 : je ne vois ici rien qui ait trait à Beaumarchais.

tué le monstre, La Harpie, grâce aux deux pistolets qu'il tenait de l'ombre de Malborough.

On a remarqué que ce Figaro, dont Beaumarchais avait fait un fiancé et un époux, a été marié à nouveau, puis rendu père, ensuite mis dans l'état de veuvage par les épigones. Les remaniements généalogiques de l'illustre personnage ont naturellement continué. En voici encore un : *Le Fils de Figaro ou Fanfan et Colas rivaux*, pièce non signée et qu'on suppose avoir été écrite pour la duchesse Charlotte-Anne-Françoise de Montmorency-Luxembourg, laquelle l'aurait jouée avec ses enfants en automne 1786. Elle fait suite à *Fanfan et Colas* de Beaunoir (1784) et elle tire son schéma scénique de la *Folle Journée* de Beaumarchais. Figaro jeune brouille deux amoureux et, comme il est dit dans le fameux monologue du cinquième acte, « intrigue, orage à ce sujet... On se débat; c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi ». Enfin, Colas et sa fiancée, les amoureux brouillés, se réconcilient (1). Dans ce même monologue, Figaro père prononce encore les mots grondeurs que chacun sait : « Parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! » Dans le *Lendemain des noces ou à quelque chose malheur est bon*, comédie en deux actes et en prose de Des Accords (2), le grand seigneur n'a pas changé : il fait son grand personnage contre Chérubin, Bazile et Figaro, mais Figaro lui montre qu'il n'a pas changé non plus et que, sans prétendre au titre de « grand génie », il est encore homme à le jouer et même à le sauver.

Mais Figaro sait écrire. Tout naturellement, on lui a prêté des confessions. Un livre a paru, espèce de roman personnel, sous l'intitulé : *Les Confessions d'Émmanuel Figaro, écrites par lui-même et publiées par une religieuse. Suivies d'une journée*

---

(1) SELIGMANN, p. 13; SOLEINNE, n° 3075.

(2) La censure du 18 et du 26 janvier 1787 en autorise l'impression. — SELIGMANN, p. 13; SOLEINNE, n° 2106; DESNOIRESTERRES, *Comédie satirique*, p. 244.

champêtre, ou Promenade au Bois de Sauvabelin. La religieuse est un de ces prête-nom que connaissent les amateurs d'ouvrages pseudonymes. On a supposé que l'auteur réel s'appelait Lanteires, professeur de belles-lettres à Lausanne. En tout cas, quel qu'il soit, Figaro a, de par son invention, pris retraite en Suisse où, mari trompé (Suzanne l'a trompé avec Almaviva), il pholosophe et se promène sentimentalement à la manière de Jean-Jacques Rousseau (1). Cette mise en roman des faits et gestes du malicieux barbier ne semble pas avoir obtenu grande faveur. Il est pourtant *en soi* persona grata auprès du public. On l'emploie pour les « adresses » et les pamphlets. En 1789, une adresse paraît, sous le titre de *Figaro au Roi* (2). L'année suivante, on lui fait écrire un pamphlet contre le projet de réduction des théâtres à quatre salles (Français, Italiens, Opéra, Variétés) : *Figaro aux Parisiens, amateurs du bon goût, des arts, des spectacles et de la liberté* (3). Mais cette année 1790 est, pour lui, marquée par un succès bien autrement considérable. Il le trouve dans la comédie en cinq actes et en prose d'Honoré-François Richard-Martelli : *Les Deux Figaro ou le Sujet de comédie* (25 octobre, Théâtre de la République) (4). C'est la « suite » qui a recueilli le plus d'applaudissements et qui a résisté le plus longtemps. L'auteur, qui était acteur, avait, dit-on, rempli le rôle d'Almaviva du *Mariage* devant Beaumarchais et il en avait reçu des reproches. Pour se venger, il écrivit cette pièce qui forme une satire assez spirituelle de la brillante invention du maître. Le critique Geoffroy en fait cette analyse : « Le Figaro

(1) Seligmann, p. 13 : « Figaro se fâche que M. le M. de L... (marquis de Langle) dans le *Voyage de Figaro en Espagne,* 1785, le fait rentrer en Espagne. Mais, en 1786, parut, du même auteur, un *Voyage de Figaro en Suisse :* est-ce là un indice que la première édition des *Confessions* est antérieure à cette date, ou Lanteires ignorait-il tout simplement ce livre? ». — Quérard, *Supercheries littéraires,* II, c. 41, signale une édition des *Confessions* de 1787, Paris (Lausanne).

(2) S. l., in-8°, 30 p. — Tourneux, *Bibliographie... Révolution française,* I, 1261.

(3) Paris, Goujon, in-8°, 13 p.

(4) Grimm, *Correspondance,* XVI, pp. 121-124; Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris; Cité,* p. 169. On donne anssi comme date : décembre, et comme scène : le Palais-Royal.

de M. Martelli est tout simplement un coquin qui veut faire épouser Inès, fille du comte Almaviva, à un laquais son camarade, déguisé en homme de qualité, sous le nom de Dom Alvare. Le ci-devant page Chérubin, amoureux d'Inès, se fait recevoir chez le comte en qualité de valet de chambre; sous ce travestissement, il déjoue les projets de Figaro, lequel s'imagine que l'enfer a suscité un second Figaro contre lui... Figaro indique [l'intrigue de l'œuvre] à un mauvais poète comme un excellent sujet de comédie; et voilà pourquoi l'un des titres de la pièce est le *Sujet de comédie* ». Le juge sévère des *Débats* ne se range point parmi les admirateurs de Martelli et il dit encore : « Aujourd'hui [Geoffroy parle ainsi le 27 thermidor an XII], le *Sujet de comédie* est un mauvais sujet et surtout fort usé; les *deux Figaro* sont de trop. Quelle figure peuvent faire deux bâtards dans une maison où il y a trois enfants légitimes? Le Théâtre Français « le Figaro du *Barbier de Séville*, le Figaro de la *Folle Journée*, le Figaro de la *Mère Coupable* : voilà bien assez de Figaro (1) ».

Tout le monde ne fut pas de son avis, comme nous l'avons déjà constaté. On n'était pas encore lassé de Figaro, et bien d'autres suites virent encore le jour. Celle de Martelli présentait le mérite d'être dans l'atmosphère du cycle et le héros s'y montrait vraiment l'homme souple que le public d'alors avait dû apprécier en lui plus d'une fois. On a fait observer que la pièce du *Sujet de comédie* « offre le seul exemple d'un Figaro déshonnête, trahissant son maître et prenant, pour faire réussir ses projets, les allures d'un Scapin ou d'un Sbrigani (2).

Les Deux Figaro datent du 25 octobre 1790. On n'y sent pourtant pas l'air de la Révolution. Cet air se respire dans l'*Ami du Tiers ou Figaro journaliste* (1790), comédie en un

---

(1) *Cours de Littérature dramatique*, III, pp. 355-356.

(2) CELLER, *Les Types populaires*, pp. 64-65. Il dit également : « L'auteur y a intentionnellement métamorphosé le caractère de Figaro et s'attaque à Beaumarchais au travers de ses personnages ». Martelli n'est pas le seul à s'en prendre au père de l'authentique Figaro. — Sa pièce a été mise en musique.

acte de M. D***. Le titre est caractéristique et le frétillant barbier de 1775 et 1784, qui tenait jadis l'emploi de nouvelliste [1], a bien les manières d'un publiciste de 1790, d'un homme touché de l'esprit nouveau. Le même esprit souffle, ainsi qu'on sait, par moments à travers la partie troisième de la trilogie de Beaumarchais, qui est de 1792 : *La Mère coupable*. Il a touché l'âme du troisième Figaro, du troisième Almaviva et de son fils Léon. Cette pièce a reçu une continuation dans une œuvre restée anonyme, manuscrite et vraisemblablement inconnue du public (car elle n'a jamais dû arriver sur les planches) : *Le Ménage de Figaro ou la Suite de la Mère coupable*, qui n'est « au fond qu'une répétition du *Mariage de Figaro*, avec la différence qu'ici Léon remplace Almaviva et que sa femme, déguisée en page, le ramène [2] ». Les préoccupations contemporaines ne l'ont pas marquée de la trace qui s'observe dans *Figaro de retour à Paris*, comédie en un acte et en vers, d'Hyacinthe Dorvo (19 mai 1795, Théâtre Martin). La scène se passe à Paris, où l'on assiste au retour du Figaro de Beaumarchais, lequel est devenu, à l'entendre, moraliste et penseur. Il s'y trouve aux prises avec deux vieux garçons, Monclair, jacobin, et Dercourt, royaliste, ainsi qu'avec une vieille gouvernante bigote. Disons mieux qu'il est tiraillé entre « l'enragé jacobin » et « le royaliste outré », qui ont une nièce Laure, recherchée par Florval. Il parvient toutefois à les mettre d'accord sur la question de la politique et du même coup, à unir les jeunes gens que tenait éloignés l'un de l'autre la mésentente des deux oncles de la pauvre fille. Il apporte à l'exécution de cette tâche sa joie et sa verve traditionnelles. C'est, en somme, le roublard bien connu, mais qui déclare pourtant à la fin qu'il s'en va partout prêcher la paix. Ainsi

---

(1) Cf. F. Funck-Brentano, *Figaro et ses devanciers*, avec la collaboration de Paul d'Estrée. Paris, Hachette, 1909.

(2) Seligmann, p. 11.

veut-il que désormais il soit réputé un homme d'ordre... Qui ne voit là une critique des idées et des mœurs du jour?

Cinq ans plus tard, Dorvo revient à son « sujet de comédie », ou plutôt il évoque, par personne interposée, le type désormais consacré. Il dote Figaro d'un fils, d'un fils qui est barbier comme son père, *Figaro ou tel père tel fils*, comédie en trois actes et en prose (5 mai 1800, Théâtre des Jeunes-Élèves). Cette fois, la scène se déroule à Madrid, où Bénago, bachelier en droit, est arrivé de Salamanque pour épouser la nièce de l'alcade Paginès, Natalie, qu'il n'a jamais vue. Figaro fils, qui le rencontre, s'offre à l'aider, mais voilà qu'il rencontre aussi son cousin, Alvarez de Gomez, lequel aime également Natalie et se trouve payé de retour. Il met au service des deux derniers amoureux sa ruse héréditaire et, tel Figaro père secourant Almaviva et Rosine, il réussit dans son entreprise. C'est donc bien le fils de son père, encore que le « genius » qui l'anime, lui et la pièce, n'arrive pas à suggérer à Dorvo un chef-d'œuvre égal au *Barbier de Séville*. Sa comédie est pourtant menée d'une façon alerte. Il n'en va pas de même d'« une pièce insignifiante et éphémère du même temps, *Encore un Figaro ou le Rendez-vous manqué*, pièce qui fut jouée au Théâtre de la Gaîté. Elle met en rivalité Almaviva et Chérubin et contrefait le cinquième acte de Beaumarchais [1] ».

Le romancier J.-J. Regnault-Warin fait « encore un Figaro » d'après le célèbre monologue. Il écrit la *Jeunesse de Figaro* (1801), où il prête à son héros un « curriculum vitae » très mouvementé et fort varié, et où il attaque les institutions politiques et sociales. C'est une histoire qui reprend les choses *ab ovo*, car elle commence par dire que « le fils de je ne sais pas qui » a été abandonné par des bohémiens [2]... Il devait être représenté semblablement avec un air de jeunesse dans une

(1) SELIGMANN, p. 15.

(2) Je ne connais ce roman, et la pièce précédente, *Encore un Figaro*, que par les analyses de SELIGMANN, pp. 15-16.

œuvre dramatique dénommée *Le Petit Figaro*. Nous en ignorons le continu : elle est mentionnée avec le sous-titre de « grande comédie » dans l'*Année théâtrale, Almanach pour l'an IX* (Théâtre des Jeunes Élèves) (1).

En cet an IX, le genre scénique du *personnage seul* était à la mode. Toute illustration du théâtre y passait (2). Le type de Beaumarchais ne pouvait presque pas y échapper. Un homme se rencontra donc — J.-A. Marty — pour composer un *Figaro tout seul ou la Folle Journée*, scène-folie mêlée de couplets, savoir, conformément aux lois du genre, un monologue en prose mêlé de couplets (25 octobre 1802, Théâtre des Jeunes Artistes). En réalité, Figaro n'est pas tout seul dans la chambre où le comte Almaviva l'a fait enfermer. On y voit apparaître deux mains, celle du comte et celle de Bazile. Il les pince l'une et l'autre et, une fois de plus, il est le triomphateur de la folle journée. L'idée sera reprise cinquante ans plus tard au Théâtre Français par l'auteur Lesguillon et l'acteur Monrose. D'ici là, bien des Figaros naîtront encore, et la physionomie de plusieurs d'entre eux se ressentira des lieux qu'auront fréquentés leurs auteurs, — lieux politiques ou littéraires, — mais à partir de maintenant l'ère des combats semble close, ou, tout au moins, l'on ne respire plus l'atmosphère saturée d'esprit belliqueux où l'enfant de Beaumarchais a d'abord vécu. Ainsi avons-nous un Figaro simplement plaisant dans les cinq pièces que voici :

— *Figaro ou la Précaution inutile*, ballet en trois actes de L. Duport (30 mars 1808, Académie Impériale de Musique).

— *Almaviva et Rosine*, pantomime en trois actes, mêlée de danses, de J.-B. Blache, musique de A. Piccini (19 avril 1817, Porte-Saint-Martin) (3).

— *Figaro et Suzanne*, ballet-pantomime burlesque (précédée

(1) Paris, Duport, p. 293. — La pièce n'est pas citée par SELIGMANN.

(2) Chap. II, 8e partie, IV.

(3) GOIZET-BURTEL, p. 73, signale une édidion de Paris, J.-N. Barba, 1817. SOLEINNE. n° 3241, la mentionne, mais attribue l'œuvre à L. Henry Bonnachon.



des *Comédiens Bourgeois*, prologue en prose), mêlée de couplets, par Dumersan et Brazier (5 juillet 1817, Variétés), avec un personnel qui comprend : le comte Almaviva (joué par Brunet), la comtesse, Figaro, Suzanne, Chérubin, Bazile, Marceline, un double Almaviva, un double Figaro, une double Suzanne, un Antonio et un Bartholo. On y lit un avis à l'accessoiriste l'informant que les costumes doivent être ridiculement grotesques. C'est le *Mariage de Figaro* arrangé à la bouffonne. Le prologue renferme un entretien des comédiens bourgeois d'Arpajon sur la distribution des rôles.

— *Les Noces de Figaro*, opéra-comique en quatre actes, d'après Beaumarchais, paroles ajustées sur la musique de Mozart, par Castil-Blaze (31 décembre 1818, Nîmes). On sait que d'habitude le genre ici pratiqué — l'utilisation mélodique d'une figure littéraire en vue — ne modifie point essentiellement l'original dont il s'inspire ([1]).

— *Figaro ou le jour des noces*, pièce en trois actes (prose et ariettes), d'après Beaumarchais, Mozart et Rossini, arrangée par Dartois et Blangini (16 août 1827, Nouveautés). On y revoit les acteurs du *Mariage*, mais le mariage n'est pas encore conclu lorsque la pièce se termine. Il va se faire. Cette œuvre est bien une véritable suite et une imitation directe.

Mais, nous l'avons dit, la politique n'a pas abandonné ses droits sur Figaro. Elle l'a ressaisi dans une pièce (cinq actes, en vers) écrite probablement entre 1818 et 1820 et dont l'auteur, M. de Saint-Gervais, n'a pas dû arriver « à la rampe ». Elle porte deux titres dans le manuscrit qui nous l'a conservée : *Figaro politique* et *Le Secrétaire ou l'École des Ministres*, deux titres qui ne laissent aucun doute sur les préoccupations du remanieur : « Le héros en est un vil intrigant qui n'a aucune ressemblance avec Figaro, excepté qu'il parle quelquefois son

([1]) GOIZET-BURTAL, p. 116, signale sous le nom de Pierre Aumer, auteur de ballets : *Le Mariage de Figaro*, b. com. pant. en 3 actes, musique du comte de Gullemberg, représentée sur le théâtre de [pas de nom], non imprimée.

style ». Il ne sert à M. de Saint-Gervais qu'à peindre « un tableau des intrigues et des machinations sous la Restauration [1] ». C'est pour de plus vastes desseins qu'il est utilisé par L.-T. Gilbert, dans le *Figaro de la Révolution ou Mémoires de M. Jolibois,* de 1828 [2], encore qu'il ne paraisse pas dans cet ouvrage qui constitue une série de considérations politiques de toute espèce. Son nom fournit le titre, tout simplement, et c'est M. Jolibois, désigné symboliquement par les mots : « Le Figaro de la Révolution », qui remplit l'office du dissertateur. Le même Figaro fournit son nom et sa personne à Rosier, pour la composition de son drame, également d'esprit politique, la *Mort de Figaro* (cinq actes en prose, 9 juillet 1833, Théâtre Français), drame qui nous ramène aussi à la Révolution, car il se passe en 1793, à une époque où « il n'y a ni saints ni nobles », où « le ciel et la terre ont perdu leurs aristocrates ». L'auteur suppose que le héros de sa pièce a un fils nommé Pietro. Il donne, en guise de notes pour les acteurs, des indications sur ses personnages et il dit de ce Pietro : « C'est le digne enfant de Figaro, mais gâté par les moines. Il doit être mélancolique d'un bout à l'autre... ». Quant à Figaro, « c'est le génie de la liberté aux prises avec le démon du fanatisme et de la perversité ». Il meurt, d'ailleurs, en victime de la liberté, après avoir lutté pour défendre son maître qu'on suspecte d'entretenir des relations avec les révolutionnaires. Il meurt après avoir éclairé de quelques lueurs de joie une œuvre dont on a dit qu'elle était « très libérale, anticléricale, triste, tirée au noir ». Elle est aussi remplie d'allusions politiques au règne de Louis-Philippe et aux murmures que provoquait le gouvernement sorti de la Révolution de Juillet par les atteintes qu'il portait à la cause défendue par Figaro [3]. Enfin, on y sent des suggestions littéraires venues de la *Mère coupable.* Elles se retrouvent dans le *Fils de Figaro*

(1) Seligmann, p. 17.

(2) Anvers, J. Van Esse, 2 vol.

(3) Celler, *Les Valets au Théâtre,* pp. 62-64 ; Seligmann, pp. 17-18.

comédie-vaudeville en un acte d'E. Burat et V. Masselin (27 septembre 1835, Ambigu-Comique). Ce fils lutte ici pour sa mère, qui est veuve, contre Bazile, qu'on nous présente « un peu vieilli », mais il ne lutte pas avec assez de brio artistique pour assurer le succès de la pièce. Aussi, le journal le *Constitutionnel* a-t-il pu déclarer, pour l'édification de la postérité : « Si le fils de Figaro avait eu l'esprit de son père, il ne serait pas mort à la deuxième représentation [1] ».

Le 8 octobre 1842, pour la réouverture du Théâtre Beaumarchais, Philadelphe-Maurice Alhoy et Clairville ont essayé de retrouver ce même esprit dans *Figaro Directeur,* vaudeville en un acte et six tableaux, et, le 17 mai 1843, Mélesville en a rappelé l'éclatante renommée dans sa comédie-vaudeville en cinq actes donnée au Palais-Royal sous le titre : *La Fille de Figaro.* Cependant, bien qu'elle se passe à Paris au commencement du Consulat, elle ne contient aucun des personnages de la trilogie de Beaumarchais, pas même Figaro. Le titre de l'œuvre s'applique à une femme appelée Aspasie qui est revendeuse à la toilette et qui, dit-on, « fait des mariages tant qu'elle peut; mais n'en défait jamais... C'est pour cela qu'on la nomme aussi *Aspasie la marieuse* ». Les spectateurs apprennent également qu'elle est désignée « la fille de Figaro... à cause de son talent à conduire une intrigue » (I, 2), et elle-même d'ailleurs se définit :

O toi qu'on dit être mon père
Figaro, malin Figaro!
Viens, par un tour héréditaire,
Duper ce nouveau Bartholo.
(I, 10).

Après 1840, on n'a pas perdu le souvenir de Figaro, du malin ou plutôt du malicieux Figaro d'avant 1789 qui lançait l'insolence fameuse à son maître : « Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maître qui fussent dignes d'être valets? » et qui, en l'absence

(1) SELIGMANN, p. 18.

de son maître, grondait : « Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus; du reste homme assez ordinaire; tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure... ». De ce Figaro, on a dit qu'il était déjà la Révolution de 1789 en action. J. Lesguillon a fait en 1848 un autre Figaro qui était la *Révolution de février* en action : c'est le *Dernier Figaro, ou Cinq journées d'un siècle*, comédie en prose et en cinq époques, créée le 8 février de cette année 1848 à l'Odéon. Les cinq époques sont : *l'Ancien Régime*, *la République*, *l'Empire*, *la Restauration*, *Aujourd'hui*. L'auteur déclarait dans sa préface : « Figaro est la personnification de la France luttant, avec gaieté, courage et esprit, contre les oppressions nobiliaires ou politiques... » C'est le « dernier Figaro » qui fera franchement de l'opposition sur les planches. A partir d'ici, le héros de Beaumarchais cessera d'être un écho, au moins sonore, des passions du jour. Il ne se réincarnera plus qu'en personnage littéraire. Sans doute, les interprètes du *Barbier*, de 1775, et du *Mariage*, de 1784, prononceront encore, à l'occasion, le monologue, et les autres paroles à effet, de l'ancien frondeur avec un accent qui, dans leur esprit, indiquera bien à leurs auditeurs que la France se plaint de certains abus du pouvoir présent. Le rôle est d'ailleurs de ceux qui tentent les acteurs de qualité parce qu'il est susceptible de toute espèce de tonalités allusionnelles et parce qu'en dehors des préoccupations momentanées, il comporte des interprétations diverses et très personnelles. Louis Monrose, l'excellent sociétaire de la Comédie Française, appartenait à la catégorie de ces intelligents commentateurs. L'idée lui est même venue, — idée déjà rappelée antérieurement —, de retoucher, en collaboration avec L. Lesguillon, le monologue *Figaro en prison*, de Marty, et il l'a joué pour la première fois, le 9 janvier 1850. La prison de Figaro est un « boudoir élégant ». C'est là que la scène se passe, au lendemain du mariage. Le mari a surpris un billet du comte Almaviva qui voulait, de par les bons offices de Bazile, se ménager un rendez-vous avec Suzanne. Or, c'est

lui, le mari, qui, enfermé dans l'appartement (autrement dit, en prison), arrive à pénétrer chez sa femme. Il finit donc par se trouver bien en prison. Il ne vitupère pas contre les puissants du jour... Ce n'est pas non plus un frondeur politique que nous avons dans le Figaro imaginé une dizaine d'années plus tard par un écrivain qui a fait preuve dans sa carrière d'un tour de main évoquant parfois celui de Beaumarchais et qui en était alors à chercher sa voie au théâtre. Il se nomme Victorien Sardou. L'une de ses œuvres de début s'intitule : *Les premières armes de Figaro,* pièce en trois actes, mêlée de couplets, écrite en collaboration avec Émile Van der Burch (1859). Ses « premières armes », Figaro les fait en qualité de garçon barbier chez un certain Carasco, dont il recherche la femme, mais cette inclination ne l'empêche pas d'en avoir une autre pour Suzanne qui est au service de la dite Mme Carasco. Au dénouement, on le voit devenu secrétaire du comte et l'on apprend qu'il épousera Suzanne lorsqu'il aura réussi au théâtre.

Admirez comme le jeune Sardou s'est approprié la manière de dire de son aïeul intellectuel Beaumarchais. L'apprenti barbier, chassé par Carasco, y va de son couplet sur sa *destinée* qui fut plus que *bizarre :*

« Je m'engage dans une troupe de comédiens ambulants.... Comédie, opéra, ballets, décors, costumes, machines, régie, contrôle et cuisine, c'est moi qui fais tout, qui veille à tout, qui produis tout... L'entreprise prospère... Un alcade imbécile, pour ne pas le distinguer des autres, voit la pièce, se reconnait dans un personnage idiot, saisit la baraque, emprisonne la troupe, et me menace des galères; je m'évade par miracle..., je passe en France, pays poli, policé, un peu polisson, où ma verve se ranime,... et me voilà d'où je suis parti! — Mais, vive Dieu! la fertilité d'esprit et la belle humeur qui m'ont soutenu jusqu'ici ne sont pas pour me délaisser dans une telle crise, et lancé dans l'air comme un petit écu qui se demande en tournant s'il tombera pile ou face... je rends grâce à la nature qui m'a fait d'un métal à résonner toujours sur le pavé!.... [1]. »

Il ne faudrait pas se laisser tromper par le titre du livre de Charles Monselet : *Le Théâtre de Figaro,* de 1861. Ce n'est,

---

[1] Le 17 février 1853 et le 26 février 1858, Figaro a paru dans des ballets-pantomimes des Funambules : PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules,* pp. 389 et 427. Ces deux œuvres ne sont pas citées par SELIGMANN.



comme le définit l'auteur, qu'un « recueil d'articles parus dans le petit journal intitulé *Figaro* », et d'articles qui sont des satires et des fantaisies. Le nom joyeux et sonore du barbier espagnol n'a pareillement qu'une valeur d'étiquette dans le roman intitulé *Mademoiselle Figaro* de 1880 : c'est « un titre usurpé par une personne ignoble et louche [1] ». La demoiselle Figaro ou, pour dire plus exactement *La Fille de Figaro,* de Maurice Hennequin et Hughes Delorme (musique de Xavier Leroux, trois actes, 11 mars 1914; Apollo), n'appelle point semblable réprobation. Elle se nomme Figarella et elle n'est que la fille (naturellement spirituelle) de son père. Naturellement spirituelle? Pourtant son père n'est pas nécessairement spirituel dans les transformations si nombreuses que ses remanieurs lui ont imposées. « Au cours d'un siècle, son caractère a changé bien souvent selon les circonstances et selon les auteurs », dit M. Seligmann, en achevant l'histoire de ses avatars. Cette histoire, il la résume : « Nous l'avons vu comme âme fidèle et comme fripon éhonté, comme trompeur ingénieux et comme dupe ridicule, comme gaillard inusable et même comme pleurard. On l'a plus souvent méconnu que compris; en 1880 encore, un roman usurpa le titre de *Mademoiselle Figaro* pour une personne ignoble et louche. Il serait temps que l'on rendît pleine justice à Figaro : qu'il soit tout ce que l'on veut, mais il a avant tout de l'honneur dans le corps [2] ». Je ne sais si l'éloge n'est pas un peu forcé, mais il est de fait que le serviteur d'Almaviva a parfois eu une presse qu'il ne méritait pas. Ce qui est plus assuré peut-être, c'est qu'il est, à notre point de vue, un « gaillard inusable ». Soyez certain qu'on le *reprendra* encore. Une opérette filmée a paru à l'écran il y a quelques années; elle déroulait le spectacle des *Fiançailles de Figaro.* Soyez certain qu'on le fiancera encore, qu'on le mariera, qu'on le démariera, que de nouvelles Suzannes seront créées qui le

---

(1) SELIGMANN, p. 20.

(2) *Loc. cit.*, p. 20.

tromperont, qu'il sera refait père heureux, et même célibataire. C'est une figure durable. Tels critiques écriraient : immortelle.

Chérubin. — Chérubin — le type de l'adolescent amoureux, ou du vicieux précoce, ou du précoce Don Juan — accompagne Figaro dans sa gloire. Mêlé à sa vie littéraire chez Beaumarchais, il le sera naturellement aussi chez certains imitateurs du brillant comique. A qui voudrait retracer sa carrière dramatique après le 27 avril 1784, l'obligation s'imposerait de citer des titres déjà mentionnés dans la précédente énumération. Notre intention n'est pourtant pas de dire tout ce que fut cette carrière. On nous permettra sans doute de limiter l'étude du fringant petit page à quelques reprises; nos indications suffiront à faire saisir son genre de survie, et, en nous bornant de la sorte, nous éviterons de rendre ennuyeux un sujet qui devrait rester toujours agréable : *le sujet Beaumarchais*.

Vicieux précoce, Chérubin est le vicieux excitant par excellence. Notre époque le qualifierait d' « allumeur ». C'est un peu sous cet aspect que le présentent Parisau dans le *Retour de Figaro* (1784 : un page alerte, un petit diable très épris de Suzette), — Des Fontaines de la Vallée, dans les *Amours de Chérubin,* ou l'histoire du jeune galopin qui se voit aimé par quatre villageoises, leur donne des rendez-vous, a maille à partir avec leurs parents, s'en va, revient, puis part en guerre, car il est le lieutenant Chérubin [1]. Cette histoire, retracée en une comédie en trois actes, et en prose, mêlée d'ariettes et vaudevilles, fut jouée une fois, mais une seule fois, au Théâtre Italien, le 4 novembre 1784. Grimm nous informe que « ces *Amours* de M. Des Fontaines sont tombés complètement à plat [2] ».

Voici maintenant Chérubin marié quatre fois, c'est-à-dire dans quatre pièces différentes, au cours des années 1785 et 1786, —

---

[1] BABAULT, *Annales dramatiques*, I, pp. 331-354; D'ORIGNY, *Annales du Théâtre Italien,* III, pp. 175-177.

[2] *Correspondance,* XIV, p. 74.

et marié par les soins des auteurs Delon *(Le Mariage de Chérubin, Le Mariage de Fanchette)*, Mme Olympe de Gouges *(Le Mariage inattendu de Chérubin)*, et Gabiot de Salins *(Le Mariage de Chérubin)* [1]. A la même époque, il reçoit encore les honneurs de la scène dans des œuvres que nous avons eu déjà l'occasion de mentionner : le *Veuvage de Figaro*, de Cailleau (1785 : où il est capitaine d'artillerie), *Figaro au salon de peinture*, de Pujoulx (1785 : où il déploie son entrain habituel). Personnage de théâtre fort en vue, il devait avoir aussi les honneurs du genre *tout seul*, et il les eut dans *Chérubin tout seul ou un tour de page* (1784), par J.-A. Marty, l'auteur du *Figaro tout seul* de 1802 et de plusieurs autres *tout seul*. Ce page portait un nom signifiant frivolité. De là le titre : *Le Page inconstant ou honni soit qui mal y pense*, ballet héroï-comique tiré du *Mariage de Figaro*, savoir trois actes de la composition de J. Bercher, dit Dauberval (1805, Porte Saint-Martin). Le sens symbolique du nom, mais rien que le sens, revit dans *Chérubin ou le page de Napoléon*, comédie-vaudeville en deux actes par Charles Desnoyer et Adrien [A. Viguier] (1835). Ce page de Napoléon s'appelle Léon de Saint-Marc, mais il s'apparente par le tour d'esprit et d'âme au page de Beaumarchais de telle façon qu'on le surnomme Chérubin...

... De 1835 à nos jours le page authentique de Beaumarchais aura de fréquentes réapparitions dans la littérature d'imitation directe. Mais plus fréquemment, c'est son nom qui reviendra ; nous voulons dire : son nom en qualité d'étiquette symbolique comme, par exemple, dans le *Chérubin dévoyé*, roman de P.-L. Aubert (1924), ou l'histoire de Raymond de Suèvre, qui est une manière de « chérubin ».

Monsieur de Crac. — Monsieur de Crac, dont le nom proclame toute la psychologie, n'a pas vécu la brillante carrière

---

(1) SELIGMANN, p. 21.

dramatique de son contemporain Figaro, ni même de Chérubin, son autre contemporain, mais il a eu son cycle.

La légende le fait naître sur les bords de la Garonne et elle lui prête l'imagination complaisante des gens du pays. Il est de ceux qui, pareils à un personnage d'un roman de Daudet, ne pensent pas quand ils ne parlent pas. Or, il parle beaucoup et il pense beaucoup d'histoires qu'il n'a jamais vues ni vécues. Sa renommée dans la littérature française repose spécialement sur la pièce inventée par Collin d'Harleville : *Monsieur de Crac dans son petit castel* (4 mars 1791). L'auteur écrit dans sa préface : « C'est une folie de carnaval, que les vers soutiendront peut-être. On me pardonnera cette gaieté, j'espère : ce sont de ces écarts où je ne suis pas tombé souvent. » Il écrit encore : « La scène est au château de Crac assez près de la Garonne. » L'habitant du petit castel, Monsieur ou plutôt le baron de Crac, a un fils désigné *M. d'Irlac, sous le nom de Saint-Brice*, et qui, dans ces vers du début, nous met au courant de la situation :

Oui, des événements, j'admire le caprice,
Moi d'Irlac, fils de Crac, passe ici pour Saint-Brice!
Après quinze ans d'absence, à la fin revenu
Dans mon pays natal, je m'y vois méconnu.
Des mains de trois chasseurs, le soir je débarrasse
Un homme, et c'était ... qui? Crac, mon père, il m'embrasse
Sans me connaître encore; en son petit château
Où j'allais, il m'emmène, et j'entre *incognito*.
Je suis fort bien reçu de la jeune Lucile
Le papa me retient : moi, je suis si facile!
Il est brave homme au fond, spirituel et gai,
Il n'a, ces quatre jours, pas dit un mot de vrai.
Cependant, le terroir peut lui servir d'excuse,
A renchérir sur lui, voyons, que je m'amuse ...

Et il s'amuse à « craquer » et à dépasser son père... Inutile d'en dire plus long. Nous savons ce qu'il importe que nous sachions. L'intrigue qui se déroule ensuite, romanesque et

bouffonne, est pourtant divertissante. Mais seul, le type de menteur, du Gascon gasconnant, de M. de Crac, nous intéresse. Menteur, il reste fidèle à lui-même jusqu'au bout, et nous l'applaudissons comme tel lorsqu'il déclare dans le couplet final au public :

On sé fait là-bas uné fête
Dé savoir lé sort dé ceci.
En tout cas ma réponse est prête :
Jé dirai que j'ai réussi.
Mon sort sérait digné d'envie,
Si vous né disiez pas qué non.
Alors, uné fois dans ma vie,
J'aurais dit vrai, quoiqué Gascon.

D'où vient ce Gascon? Quelle en est la substance première? Alexandre répond ainsi à la question dans son *Musée de la Conversation :* « Nous ne lui connaissons guère d'autre antécédent littéraire que la pièce de Collin d'Harleville, si l'on en exempte quelques grossières productions de l'imagerie populaire. Nous citerons, parmi ces dernières, une *Patente de menteur,* pièce facétieuse de la fin du XVIIIe siècle, dont le frontispice représente M. Sans Vérité disputant à M. de Crac le passage aux bords de la Garonne. Cette pièce a été reproduite dans un recueil de *Douze facéties* publiées chez Gay et Doucé, à Bruxelles, en 1881 [1]. » On y lit qu'au XVIIIe siècle, « il fut de mode pendant un moment d'adresser des patentes satiriques aux personnes qu'on supposait pouvoir s'y prêter par les travaux. » On y trouve une vignette figurant trois personnages avec la légende : *M. Sans Vérité disputant à M. de Crac le passage aux bords de la Garonne.* Vient alors le texte de la *Patente du Menteur* que clôt l'information burlesque : « Donné à Moncrabeau en pleine diète sous le contre-scel de notre archichancelier, le + Brisevrai, archi-chancelier; Sans Vérité, con-

[1] Disons pour être plus exact : *Douze facéties reproduites en fac-similé avec une notice bibliographique. L'ordre des cocus réformés et la patente des cocus.*

trôleur; De par l'*Archi-chancelier*, Crac, secrétaire (*s. d.*) [1] ». A part le nom de *Crac* (et encore ce nom devait être déjà populaire), il n'y a là rien qui ait pu réellement inspirer Collin d'Harleville. Au surplus, on ne nous donne pas la date de la *Patente du Menteur*, et d'ailleurs cette pièce ne renferme aucune menterie suggestive pour le rimeur de *Monsieur de Crac dans son petit castel*. Aussi, mieux vaut-il peut-être de penser, avec Alexandre, que « la plupart des aventures incroyables mises sur le compte de M. de Crac ont été empruntées à une fantaisie du savant allemand Rudolph Raspe imprimée à Londres en 1785, sous le titre *Baron Munchausen's Narrative of his marvellous Travels and Campaigns in Russia*. » Le dit baron est un personnage historique; c'est le baron allemand Jérôme-Charles-Frédéric de Munchhausen (1720-1797) qui s'était créé un renom de menteur patenté par ses contes d'une extravagante invraisemblance. Raspe n'avait du reste pas inventé toutes les aventures « tartarinantes » qu'il prêtait à son héros. Il a lui-même puisé à des sources littéraires qui remontent jusqu'au XVIIe siècle. Son ouvrage a été traduit en allemand par le poète Bürger, en 1788. Théophile Gautier fils en a donné, en 1862, une traduction française illustrée par Gustave Doré : cet ouvrage est resté populaire; il a pénétré dans la collection des chefs-d'œuvre de la jeunesse [2].

Quant à Collin d'Harleville qui avait plus ou moins littérarisé le type pour grandes personnes, fut-il suivi? On le dirait, mais on n'oserait l'affirmer, car les histoires « à la suite » que nous connaissons et qui se rattachent à sa manière pourraient remonter à une tradition créée depuis un certain temps au sujet de son hâbleur. Toutefois, il semble bien qu'Armand Charlemagne soit son épigone dans *Monsieur de Crac à Paris*, gasconnade en un acte et en vers libres (31 octo-

---

(1) Cf. NISARD, *Histoire des Livres populaires*, I, pp. 332-333.

(2) ALEXANDRE, *Le Musée de la Conversation*, p. 119; *Les Mots qui restent*, p. 43.

bre 1792, Cité). Cet auteur a vraiment l'air d'exploiter un type de fortune récente. Tandis que son devancier fait vivre le baron en province, il conduit son Monsieur de Crac à Paris, — une péripétie qui rentre dans l'esprit du genre littéraire de la *reprise*. En outre, sa pièce qui, notons-le, présente des qualités de facture et de *vis comica*, baigne dans l'atmosphère de la gasconnade de l'année précédente. Elle constitue à celle-ci une suite logique. Elle est une vraie gasconnade. Monsieur de Crac est un hâbleur qui, descendu dans un hôtel parisien, se met à faire la cour à la fille du tenancier et que l'hôtesse reconnaît pour un sien frère disparu depuis une quinzaine d'années. Ainsi apparaît-il clairement que ses richesses sont pures chimères et que ses châteaux n'existent que dans son imagination ou en Espagne.

A l'illustre Gascon « gasconnant », Scribe et Dupin donnent un petit-fils dans les *Héritiers de Crac*, vaudeville en un acte (11 juillet 1829, Gymnase-Dramatique). Le baron de Crac, ici présent, est le digne héritier moral de son grand-père. Il occupe le château de Crac, aux environs de Pézénas, en compagnie de sa fille Gabrielle, et, par ses vantardises, il maintient noblement les traditions de la famille.

Inévitablement la musique, la bouffonnerie scénique, la féerie guettaient un personnage aussi divertissant; il a donc triomphé aussi de ce côté : *Le Testament de Monsieur de Crac*, pièce bouffe en un acte, paroles de Jules Moinaux et J. Noriac, musique de Charles Lecocq (23 octobre 1872, Bouffes-Parisiens); — *Les Aventures de Monsieur de Crac*, féerie d'Ernest Blum (1886). Mais un autre genre de littérature le guettait également : la littérature enfantine. Elle en a, tout naturellement, fait l'homme des petits, l'homme des « chefs-d'œuvre de la jeunesse ». Elle en a fait un personnage à succès, un personnage d'historiettes drôlatiques, de plaisants devis, de scènes hilarantes, de mots de la fin. Les journaux, écrits pour les grands, ont agi de même. Il est pour eux, comme pour les livres

de bambins, le personnage à retouches diverses, le personnage qu'on peut « citer » ou reprendre pour lui prêter quelque aventure divertissante, quelque « dit » stupéfiant, quelque énorme gasconnade. Faut-il ajouter que sa vie et ses propos alimentent depuis longtemps les almanachs? Rappelons, entre autres, l'*Almanach du Baron de Crac,* publié par Hilaire le *Gai,* pseudonyme de P.-A. Grattet Duplessis [1].

Il n'était pas requis que la littérature gauloise en fasse l'un de ses héros. Cami en a jugé autrement, et c'est pourquoi nous lui devons le recueil salé qu'il intitule : *Les Exploits galants du baron de Crac* (1925).

Madame Angot. — Madame Angot est un peu un Monsieur de Crac en jupons, et, de plus, elle est la contemporaine de l'illustre hâbleur. Elle ne pousse cependant pas la hâblerie aussi loin que lui, mais elle « gasconne » à l'occasion. Sa célébrité, à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, dépasse de beaucoup celle du riverain de la Garonne. Son cycle dramatique est autrement fourni que le sien. Elle a eu toute espèce d'avatars que n'a point subis M. de Crac. Beaucoup de Français ne les connaissaient plus que par les allusions du célèbre opéra-comique de Charles Lecocq, *La Fille de Madame Angot* de 1872, et encore telles de ces allusions leur restent-elles, vraisemblablement, inintelligibles. Dans cette œuvre, ils ont entendu une chanson dont la musique est devenue populaire entre toutes et qui raconte les aventures sur terre, en l'air et par mer de la dite Madame Angot. Cette chanson en trois couplets n'est peut-être pas d'une clarté parfaite, ou, du moins, ses deux derniers couplets ont quelque chose d'assez sibyllin. Evidemment, nous comprenons très bien ce qu'Amaranthe répond à Pomponnet, qui s'informe des origines de cette illustre

(1) NISARD, *Histoire des Livres populaires,* I, pp. 13-14; G. VICAIRE, *Manuel de l'Amateur de livres du XIXe siècle,* I, p. 159.

personne. Il la définit d'abord en ce premier couplet, si connu et qui n'a certes rien de ténébreux :

Marchande de marée,
Pour cent mille raisons
Elle était adorée
A la halle aux poissons.
Jours, fêtes et dimanches,
Quand on l'asticotait,
Les deux poings sur ses hanches
Elle se disputait.
Très jolie,
Peu polie,
Possédant un gros magot,
Mais bavarde
Comme une poissarde,
Telle était Madame Angot !

Mais au second couplet le texte perd de sa netteté :

En ballon elle monte,
La voilà dans les airs ;
Et, plus tard, elle affronte
Les mers et les déserts.
Au Malabar, captive,
La croyant veuve, hélas !
On veut la brûler vive,
C'est la mode là-bas !
Folle et grave
Elle brave
Ballon, tempête et fagot, etc.

Le troisième couplet achève, en des dires également obscurs, le récit de son existence mouvementée :

Enfin toute sa vie,
Elle a voyagé ; mais
C'est surtout en Turquie
Qu'elle eut un vrai succès.
Malgré ses cinq cents femmes
Le Sultan, certain soir,
Brûlant de mille flammes,
Lui jeta le mouchoir.
Très jolie...

Il n'est pas téméraire, assurément, de supposer que la relation, assez sommaire, des voyages et déplacements de la mère de la fille Angot a plus ou moins intrigué certains auditeurs de la charmante musique de Lecocq et de l'amusant livret qui lui ont fourni ses trois collaborateurs Clairville, Siraudin et Koning. De-ci de-là, dans les salles de spectacle où résonnaient les entrainants flonflons, la question a dû circuler : « Quelle est donc cette femme? », et ceux qui se la posaient n'ont peut-être pas compris, non plus que l'aimée mystérieuse du sonnet d'Arvers.

« Cette femme » a vécu une vie littéraire diverse et multiple qui, je crois, n'est plus entièrement présente à l'esprit de la génération actuelle. Elle a pourtant débuté dans une œuvre dont le souvenir s'est prolongé jusqu'aujourd'hui et même se trouve consigné dans nos manuels scolaires de littérature : *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, opéra-comique en deux actes du citoyen Antoine-François Eve, dit Maillot (d'abord Demaillot), au Théâtre d'Émulation, en 1796. Mais ces manuels ne nous racontent pas comment ou combien elle fut acclamée... : « Un beau soir de l'an V, elle paraît avec sa robe puce à grands ramages, son tablier de satin noir, son bonnet à rubans verts, et des gants jaunes montant jusqu'aux coudes, et tout de suite on l'applaudit. Elle parle : de sa bouche, pressés, joyeux et claironnants, sortent des mots bizarres, des barbarismes audacieux, des phrases dont la construction chancelle, d'exubérantes images, de dangereuses liaisons, et on l'acclame... (1) ». Que dit-elle, dans son langage hétéroclite et heurté, pour qu'on l'applaudisse et pour qu'on l'acclame ainsi? Elle dit son désir d'être du monde, du grand monde. Veuve et « riche poissarde », ainsi que Maillot nous la présente, elle songe à se retirer des affaires. Aussi rêve-t-elle de prendre les belles manières de la société et de se donner un gendre qui

(1) M. Albert, *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*, Paris, Soc. franç. d'imprimerie et de librairie, 1902, in-12, pp. 163-164.

soit au niveau de ses prétentions aristocratiques. Elle croit l'avoir trouvé dans la personne du chevalier de la Girardière. Écoutez-la :

« Me v'la donc à la veille d'être la mère d'un chevalier. On a bien raison de dire qu'hasard fait tout. Il est vrai que l'argent ne nuit pas; si M. Angot, défunt, ne m'avait pas laissé de ça, je ne me verrais pas aujourd'hui dans la passe de quitter mon commerce; et je ne pourrais pas, de même comme ainsi est, marier ma fille à un homme de qualité. Ah ! queu mot flatteur ! » *(Elle chante) :*

Adieu donc pour la vie
Baquets et tabliers,
Je nomme en compagnie
Mon fils le chevalier.
Z'on viendra m'habiller,
Me caparaçonner
Z'avec grand étalage,
Des couleurs au visage,
Suivant le bel usage,
Et puis sur mon genou
(Faisant le geste de passer la main sur le dos d'un petit chien)
Bizou, bizou,
Mon p'tit chien, mon p'tit chien bizou.

« Pardine, j'ai ben du guignon, que mon aînée soit z'établie, elle qui parle comme les livres ! ça l'y aurait ben mieux convenu qu'à s'te mijaurée de Nanon. Elle est si bouchée : ah ! celle-là tient ben d'son pauvr' père ... qu'était mon mari défunt » ...

Mais le gendre rêvé n'est qu'un intrigant, un faux gentilhomme. Elle finit, hélas! par le savoir et elle laisse sa fille Nanon épouser le bon et simple François.

L'époque — le Directoire — se reconnut dans cette « nouvelle riche » et dans les efforts ridicules qu'elle fait pour parvenir. L'œuvre obtint un immense succès : « On ne saurait se figurer, écrit l'auteur des *Étrennes dramatiques* (1), les trépignements de pieds et les battements de mains, lorsque le sifflet du machiniste annonça le lever du rideau. C'était un enthou-

(1) *Étrennes dramatiques à l'usage de ceux qui fréquentent les spectacles par un amateur* [Fabien Pillet de Lyon]. Paris, Garnier, 1798, in-12.



siasme général. » Cet immense succès n'avait point cessé deux ans plus tard. En vain Grimod de la Reynière protestait-il ainsi dans le *Censeur dramatique* : « Les bureaux de l'Émulation sont chaque jour assiégés par une affluence qui honore le goût délicat des têtes noires de la grande nation. C'est là qu'on voit dans toute sa splendeur l'illustre Madame Angot qui, depuis vingt-sept mois, se prostitue chaque soir aux amateurs, sans avoir encore pu les rassasier de ses étranges faveurs... Si pour 44 sous que coûtent les meilleures places, on peut être auditeur et témoin de ses hoquets, il n'y a plus de raison pour donner 6 francs et 6 décimes à ces scandaleux baladins qui nous écorchent les oreilles avec *Médée* ou *Télémaque* et nous les déchirent tout à fait avec *Tartuffe* ou le *Vieux Célibataire*, et autres sottises pareilles émanées du siècle de Louis XIV et du nôtre [1]. » Mais Grimod de la Reynière avait beau faire de l'ironie et du sarcasme, il avait beau prêcher pour les auteurs de *Médée*, de *Télémaque*, de *Tartuffe* et du *Vieux Célibataire* : « Il prêchait dans le désert, et Favart fils aurait, lui aussi, représenté dans un désert sa satire de Madame Angot, qu'il prétendait supprimer en la tuant sur la scène, si le public avait écouté sa pièce et supporté un attentat contre sa grande favorite... A peine collée, l'affiche qui annonçait la *Mort tragique de Mâme Angot* [2] fut arrachée par des mains pieuses, et le soir mille sifflets vengeurs exécutèrent la pièce insolente... [3] ». Tient-on à se faire une idée plus complète de l'engouement provoqué par l'œuvre du citoyen Maillot? Qu'on lise

(1) *Le Censeur dramatique ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départements par une Société de gens de lettres*, rédigé par GRIMOD DE LA REYNIÈRE (A.-B.-L.). Paris, Bureau du Censeur dramatique et chez Desenne, etc., in-8°. Je ne sais de quel *Télémaque* il parle? Serait-ce de cette pièce : *Télémaque dans l'île de Calypso ou le Triomphe de la sagesse*, tragédie lyrique en trois actes, paroles de P. Deroy, musique de Lesueur (11 mai 1796, Théâtre Feydeau)?

(2) *Joseph ou la fin tragique de Mâme Angot, bagatelle morale, mêlée de chants*, par Charles-Simon Favart [Favart fils] et François-Valentin Mullot (Théâtre des Jeunes Artistes, 1797).

(3) M. ALBERT, *Les Théâtres des Boulevards*, p. 166.

la piquante lettre datée de 1798, mais non signée, que Charles Monselet a reproduite dans ses *Curiosités littéraires et bibliographiques* (1890) [1]; qu'on lise également les *Mémoires* du comédien Fleury, un contemporain bien connu [2] : lorsqu'il en arrive à raconter la mémorable soirée du Théâtre de l'Émulation, il se mit à pindariser et son vocabulaire lyrique n'a point de termes assez vibrants pour exprimer les intentions profondes qu'il découvre dans le portrait de la poissarde parvenue... Ce portrait méritait-il « cet excès d'honneur », et aussi « l'indignité » de Grimod de la Reynière à son égard? Non, assurément. L'obscur écrivain nommé Maillot avait évoqué, de façon habile (et sans rien de choquant, on doit l'ajouter), l'âge de bouleversements économiques et sociaux qui fut le sien, l'âge où une marchande de morue pouvait, grâce au mouvement favorable des vents, se sentir transformée en grande dame — en grande dame très approximative, il s'entend. Mais il n'était pas de ceux qui, même après son triomphe, ont droit d'entrée au Temple de Mémoire et sont dignes des longs honneurs posthumes. Toutefois, — qui refuserait d'en convenir? — on a vu, au cours des temps, la vogue se porter sur des « réussites » momentanées qui ne dépassaient pas la sienne. Voilà pour « l'excès d'honneur ». Quant à « l'indignité », de Grimod de la Reynière, nous avons peine à la partager. La sainte colère du *Censeur dramatique* ne trouve plus de quoi s'allumer en nous, qui sommes des lecteurs du XXe siècle et qui ne saurions nous imaginer le spectacle des foules assiégeant les bureaux de l'Émulation. Quoi qu'il en soit, un fait intéressant reste acquis : c'est que la création de Maillot parut si heureuse et le retentissement en fut si considérable, que d'autres la lui reprirent et que lui-même crut pouvoir l'exploiter. Madame Angot se vit

---

(1) Paris, *Librairie des Bibliophiles*, pp. 32-34. Il l'avait d'abord publiée dans une chronique dramatique du *Monde illustré*, 15 août 1874, p. 107.

(2) *Mémoires de Fleury, de la Comédie-Française*, publiés par J.-B.-P. Lafitte. Paris, Delahays, II, 1847, pp. 382 et suiv.

ainsi dotée d'un véritable cycle dramatique qui s'étendit sur un espace d'une vingtaine d'années [1].

Maillot, disons-nous, monnaya lui-même sa trouvaille. Il écrivit, pour le Théâtre de l'Émulation également, le *Mariage de Nanon ou la suite de Madame Angot*, comédie en un acte et en prose, avec musique du citoyen Leblanc (1797). Il imagine ici que La Girardière, l'amoureux éconduit de l'œuvre initiale, a voulu se venger. Par suite d'une machination de ce chevalier d'industrie, les plus graves soupçons pèsent sur la vertu de Nanon... Mais l'innocence finit par triompher. Tout s'éclaircit. Nanon est réhabilitée. — Le même théâtre doit avoir vu paraître sur ses planches un *Père Angot* qu'on attribue à Dorvigny, cet acteur-auteur qui, antérieurement, s'était fait une renommée extraordinaire à la scène avec ses deux types de benêt, Janot et Jocrisse. Ses « janotades » et ses « jocrissiades » avaient été pastichées par d'autres. A son tour, il s'institua le pasticheur de Maillot et il essaya de se tailler une part dans le succès à la mode. Ce fut aussi l'espoir de Gaussier Saint-Amand, qui n'est plus pour nous qu'un obscur vaudevilliste et qui tenta la fortune dramatique, notamment avec la *Mort de Madame Angot la Journée des claques* (31 octobre 1797, Variétés Amusantes), pièce en un acte, qu'il sous-intitule « ambigu tragique ». Madame Angot y meurt des suites de blessures reçues au cours d'une mêlée générale qu'a provoquée sa réapparition sur le carreau des Halles. Elle y a reparu parce qu'elle a perdu ses biens. Mais Margoton, qui occupe sa place, s'oppose à sa rentrée. Deux camps se forment, et l'ancienne harangère paie de sa

[1] Plusieurs des pièces qui le composent ne nous sont plus connues par de vagues indications bibliographiques ou des analyses critiques. (Voir LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris*, analyses de *La mort de Madame Angot ou la Journée des claques; Madame Angot dans son ballon; Les femmes célèbres*). — D'autre part, il convient de noter que la chronologie du cycle Angot présente quelques lacunes. On ne peut pas se fier complètement, par exemple, à toutes les dates fournies par JULES CLARETIE, *La Fille de Mme Angot*, opéra-comique en trois actes. Paroles de Clairville, Siraudin et Koning. Musique de Ch. Lecocq. Édition illustrée ... [avec] une notice historique. Paris, F. Polo; Bruxelles, Sardou, 1875.

vie le désir qu'elle avait de se refaire « marchande de marée. » L'*Ambigu tragique* qui la conduisait à cette cruelle destinée fut trouvé si plat que les sifflets s'en mêlèrent...

Madame Angot n'était morte que temporairement. Elle eut plusieurs résurrections, dont certaines éclatantes, durant les années suivantes. Plusieurs de ces résurrections sont dues, en tout ou en partie, à Joseph Aude, un authentique chevalier de Malte, lequel fut secrétaire de Buffon, puis du marquis de Caraccioli, ambassadeur de France en Sicile, et qui s'illustra surtout par deux choses : son ivrognerie et sa fécondité littéraire. Il écrivit, en collaboration avec Mme Belfort, *Madame Angot dans son ballon ou le voyage aérien* (4 septembre 1798, Théâtre de la Cité). C'était un opéra-comique en un acte où l'ex-harengère, plus vivante que jamais, s'avisait de tenter une ascension dans un appareil construit par le physicien Inflammare. Elle devait avoir pour compagnon de voyage Arlequin, l'illustrissime personnage qui, depuis plus d'un siècle, s'était mêlé aux aventures les plus folles du théâtre français. Mais une malencontreuse blessure le retient au logis et Madame Angot n'a pour le remplacer que son valet Nicolas et son petit chien Bijou. La promenade dans les airs (on le pressent peut-être?) se termine par la chute du ballon, mais les occupants n'en meurent pas. C'est ce qui permet à Joseph Aude, Augustin Hapdé et J. Flan de réutiliser la plaisante commère (sans donner d'accroc à la vraisemblance) pour une pièce qu'ils font jouer aux Variétés, le 23 avril 1799 : *Cadet Roussel misanthrope et Manon repentante*, une pièce qui constitue une parodie du célèbre drame de l'auteur allemand Kotzebue, *Misanthropie et Repentir* (1789). Madame Angot est ici mise en rapport avec une autre gloire de la littérature dramatique de son temps, Cadet Roussel. On la nomme : Suzanne Canillet, veuve Angot, et on lui donne un gendre : Dutaillis. Il est intéressant d'observer que la « nouvelle parvenue » a vraiment pris rang parmi les types familiers au public d'alors, qu'elle est une espèce de masque de théâtre, ou, si l'on veut, l'une de ces utilités scéniques qui peuvent être

exhibées dans les sociétés les plus diverses ou les milieux les plus différents, parce qu'elles seront « reconnues » à coup sûr par les habitués des spectacles populaires. Telle est l'impression que nous laisse la lecture de *Cadet Roussel misanthrope*, et cette même impression on l'éprouve encore lorsqu'on voit reparaître Madame Angot dans la *Sorcière* (un acte au Vaudeville, 28 fructidor an VII, ou 14 septembre 1799), une œuvre sur laquelle nous ne possédons que les renseignements fournis par une curieuse petite revue de l'époque; c'est l'*Arlequin* qui l'analyse ainsi dans son numéro 10, le 30 fructidor : « Une tireuse de cartes, Martine, donne audience à Madame Angot, à laquelle elle promet de nouvelles richesses, et qui est suivie d'une jeune élégante, qu'accompagne son amant. Les vérités que leur dit la *cartomancienne* les dégoûtent bientôt de cet art. Ils partent mécontents et vont ailleurs porter leur ennui. » Ce vaudeville ne semble pas être allé aux nues. En tout cas, il ne doit pas avoir recueilli les longues et bruyantes acclamations qui ont salué, à l'Ambigu-Comique, *Madame Angot au sérail de Constantinople* (21 mai 1800), une nouvelle œuvre de Joseph Aude qui la sous-intitule : « drame, tragédie, farce, pantomime en trois actes, ornée de tous ses agréments. » Le succès en fut triomphal, au dire des contemporains. La veuve Angot, née Suzanne Canillet (on lui rendait encore ces noms ici), subit, dans l'occurrence, l'un des plus étranges avatars qu'on lui ait imposés à la scène. Elle s'est rendue à Marseille pour le mariage de sa fille Nanon; mais, voilà qu'au cours d'une promenade en mer, elle est enlevée par le corsaire Broamar et emmenée au sérail de Constantinople. Elle n'est pas seule captive pourtant, car le rapt s'étend également à Nanon et à son fiancé Nicolas. Au reste, qu'importe! Elle n'a pas lieu de se plaindre tout d'abord, car une destinée brillante l'attend là-bas : elle va devenir sultane favorite; oui! elle, l'ancienne marchande des Halles de Paris!

« Le sultan veut me voir? on y a déjà parlé de moi? Queue glorification pour une famille! Il veut jouir de ma présence. Mais comment faire pour

me rajuster un petit brin ma tournure? moi qui n'a pas changé de décor depuis la traverse sur mer... Y a-t-il des étoiles plus belles que la mienne à présent? Des sorts, des malheurs, des embarquements, des honneurs, c'est une énigme à déchiffrer. Les histoires de M. Dutaillis ne valent pas une ligne de mon roman. »

Mais ce roman tourne au sombre. Tandis qu'elle s'avance rayonnante sous le turban qui la coiffe, Julie, une actrice de Constantinople, se dresse devant elle, déguisée en poissarde, et lui remémore tout son passé. La future sultane se frotte les mains pour engager la lutte, et l'autre de lui dire : « Oh! tu te les frotteras cent ans, elles sentiront toujours la morue ». Le beau rêve ne tarde pas d'ailleurs à se dissiper. L'ex-marchande de morue s'aperçoit qu'on l'a mystifiée; elle est rendue à la liberté et à ses mœurs premières...

Maillot était toujours là qui veillait sur son bien. Il le reprit à son tour et en fit sortir une comédie-folie en deux actes, mêlée de chants : *Le Repentir de Madame Angot ou le Mariage de Nicolas*. L'éditeur qui la publia en l'an IX (1800) a eu soin d'avertir ses lecteurs qu'elle était de « l'auteur de la première Madame Angot ». Nous apprenons que cette première Madame Angot a pourtant changé depuis 1796 : elle rappelle son aventure du sérail et elle se montre très fière d'avoir été Sultane. Maintenant, elle se trouve à Marseille avec son domestique Nicolas, qui est tombé amoureux d'une Provençale. Cette inclination ne fait pas l'affaire de Mlle Bernard, qui est la nièce de Madame Angot et la promise de son valet, et qui, de plus, est une vieille connaissance du cycle Angot : elle a déjà paru, en effet, dans *Madame Angot ou la Poissarde parvenue* et la *Mort de Madame Angot*. A Marseille, où nous la revoyons, elle se déguise en Provençale pour s'assurer de l'état d'âme de l'infidèle; elle se convainc de son infortune, mais la partie n'est pas irrémédiablement perdue, car elle parvient à reconquérir son ancien fiancé.

Concurremment avec le théâtre, les chroniqueurs et les fabricants de calembours et d'*anas* travaillent à la réputation de l'illustre voyageuse, de celle que Julie avait accueillie par ces



mots dans *Madame Angot au sérail* : « Comment que t'es venue ici? Est-ce par le coche d'Auxerre, ou le ballon de Rugiéri, ous-que tu montas l'an passé, qu'on crut voir dans les airs une guernouille dans le firmament? » Une *Histoire populaire de Madame Angot, reine des Halles*, est signalée comme ayant paru alors : elle contait l'aventure de Turquie. Voici, de plus, l'*Angotiana ou suite de calembourgs comme s'il en pleuvait*. La reine des Halles a donc trouvé place dans la littérature des *ana*, dont nous avons déjà constaté le si curieux succès jusqu'au début du XIXe siècle (¹). Nous aurions pu dire aussi que cette littérature n'est pas toujours, selon les mots du poète, « d'une gaîté mâle et profonde ». Non certes, et plus d'une fois, « lorsqu'on vient d'en rire, il faudrait en pleurer ». Elle définit, par exemple, le siège de Troie : « un banc sur lequel trois personnages sont assis!... » Des lecteurs se sont pourtant rencontrés qui n'ont point pleuré. En 1803, l'*Angotiana* était à la septième édition.

Le type populaire qui en faisait les frais continuait, en même temps, à tenir vaillamment les planches. On cite, du 16 décembre 1801, le *Débarquement de Madame Angot*, comédie en un acte et en prose, qui aurait été représentée au Théâtre du Marais. Elle n'a pas été imprimée et nous ne la connaissons pas autrement (²). Des renseignements plus précis permettent de dire comment Maillot a renouvelé son type dans le vaudeville en un acte qu'il a fait jouer au Théâtre de la Cité, le 18 septembre 1803, sous le titre : *Les Femmes célèbres ou le Lovelace des Halles*. Le Lovelace des Halles, c'est Nicolas, le Nicolas déjà plusieurs fois mentionné : « il est chéri par Madame Angot, chez laquelle il demeure; mais il aime les gâteaux de Nanterre et Mme Camus, qui est riche; il n'y a guère que la marchande d'amadou dont les bras noirs lui déplaisent. Une lettre que lui a écrite Mme Camus, les portraits de deux autres conquêtes sont

(¹) Voir ci-dessus p. 295. Pour les recueils d'*Angotiana*, voir AUDE, *Bibliographie des Ana*, pp. 22, 32, 48 et 53.

(²) GOIZET-BURTAL, II, p. 20.

trouvés par Madame Angot qui, folle de jalousie, jure de tirer vengeance de ses rivales et tient parole en les rossant (1) ». L'œuvre eut du succès. Elle ne valait point, comme invention, le plaisant avatar, auquel on a soumis la dénommée Angot, née Suzanne Canillet, dans *Madame Angot au Malabar ou la nouvelle veuve*, « mélo-tragi-parade en trois actes et en prose, à grand spectacle, mêlé de danses, marches, chœurs, pompe funèbre, pantomime », par Aude et Lion (27 octobre 1803, Porte Saint-Martin). Après Constantinople, c'est l'Orient, c'est le Malabar. L'ancienne sultane favorite est restée naïve et crédule : aussi n'a-t-on pas trop de peine à lui faire admettre qu'elle est devenue l'épouse de Milissar, un Indien de marque, mais que, ce mari étant mort, les usages du pays la condamnent à être brûlée vive sur son bûcher. L'horrible supplice ne lui serait pas épargné si les complaisants auteurs de la « mélo-tragi-parade » n'imaginaient de ressusciter ou plutôt de ramener sur les planches le dit Milissar et ne permettaient ainsi à la fausse « nouvelle veuve » de revoir le carreau des Halles.

L'édition de *Madame Angot au Malabar*, parue chez Fages, à Paris, l'an XII (1803), promet au public une autre joie : « On a accueilli avec transport Madame Angot au Sérail : la voilà veuve au Malabar. Ses courses sur mer et sur terre sont à leur terme. Bientôt son retour à Paris, son arrivée au port Saint-Bernard : on assure que ce dernier tableau a été fait et destiné depuis longtemps au Théâtre des Jeunes Artistes, qui en a fait l'acquisition ». J'ignore si « ce dernier tableau » a jamais été représenté. Madame Angot pouvait, assurément, se passer de cette autre exhibition. Elle avait arpenté assez de scènes : un nouveau fleuron n'était pas requis pour orner sa couronne. Et pourtant le cycle dramatique dont elle fut le pivot ne tient pas uniquement dans les pièces jusqu'ici mentionnées. L'histoire littéraire nous a transmis d'autres indications sur des œuvres

(1) Analyse de L.-H. Lecomte, *Histoire des Théâtres de Paris, Cité*, p. 256 : Pièce non imprimée.

qui ont élargi encore sa popularité à la fin du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXe : *Réponse de Madame Angot à la deuxième satyre Pancrace-Chénier*, *Madame Angot au Muséum*, *Madame Angot dans son grenier*, *Les Dernières folies de Madame Angot*, *Les Deux Angot*, *Arlequin de retour ou l'heureux dénouement*, *Madame Angot ou la courte paille*, etc. (1).

Etc., oui! car ce n'est pas fini. Ainsi, « elle » fut, non pas reprise, mais au moins discutée dans la *Critique de Madame Angot au sérail*, pièce en un acte et en vers par M. Aude, de l'Académie des Arts et des Sciences de Sicile. C'était toujours le Joseph Aude, quatre fois nommé, et qui, à l'occasion, signait de ce titre d'académicien. L'œuvre fut jouée à l'Ambigu-Comique, le 10 février 1817. « Madame » en est absente, mais elle y vit ou elle y survit dans la personne de Pierre Angot, son petit-fils, commis à la marée, lequel proteste contre l'exploitation qu'on a faite de sa famille dans le théâtre consacré à sa grand'mère. Il se calme pourtant lorsqu'on lui a démontré que par là son nom est entré dans la gloire. — La *Critique de Madame Angot* ne forme pas le meilleur morceau de la série Angot, mais une particularité la signale cependant à l'attention : c'est l'éloge qu'on y décerne à l'interprète du rôle de la si réputée poissarde, interprète qui était un homme, Labenette Corsse. Un avis de l'éditeur (la pièce a paru chez Barba en 1817) contient une information qui ne mérite pas moins d'être retenue : « L'ouvrage auquel cette petite pièce sert de prologue fut représenté cent soixante-dix fois de suite dans sa nouveauté. [Il s'agit de *Madame Angot au sérail*.] Feu Labenette Corsse y déploya tant de verve comique, tant de chaleur, de naturel et de vérité qu'il se sacrifia, pour ainsi dire, à la fortune de son théâtre et de sa famille. Le rôle pénible et long de *Madame Angot au sérail*

(1) SOLEINNE, n° 543; TOURNEUX, *Bibliographie ... Révolution Française*, n° 19929; L. MOLAND, *Théâtre de la Révolution*, Paris, Garnier, 1877, p. XXX; L.-H. LECOMTE, *Histoire des Théâtres de Paris, Variétés Amusantes*, p. 260.

altéra enfin la santé de cet excellent comédien »... Madame Angot joué par un homme! Le détail est plutôt drôle : il n'en est pas moins historique. L'homme, Jean-Baptiste Labenette, dit Corsse, qui a vécu de 1759 à 1815, s'était fait de ce rôle un bien presque personnel, parce qu'il en avait tiré une création vraiment originale. C'était un enfant du Midi. Parti de Bordeaux, il avait tenté la fortune dramatique à Paris, sans pouvoir la conquérir; il était retourné dans sa ville natale où il avait tenu le personnage de Madame Angot dans la première comédie de Maillot. Une reprise de l'œuvre, organisée pour lui dans la capitale, le mit en vedette et lui valut presque un droit de propriété sur le type à la mode. Il contribua même à l'améliorer ou à le développer, car il doit avoir collaboré à *Madame Angot au sérail*. Il fut encore la harangère, dit-on, dans le *Mariage de Nanon*, les *Femmes célèbres*, *Cadet Roussel ou Manon repentante*... Nous lisons dans les *Étrennes dramatiques* qu'en ce travesti, il était impayablement cocasse. Toutefois, la lyrique populaire d'alors lui opposait cet autre... *corse* qui avait nom... Napoléon :

Le Corsse de *Madame Ango*
N'est pas le Corse de la Corse,
Car le Corse de Marengo
Est d'une bien plus dure écorce !

Quelle que soit la valeur du parallèle, le « Corsse de *Madame Ango* » avait réputation de grand homme et son portrait figure, notamment, en tête de l'*Angotiana* de 1803. Ceux qui, aujourd'hui, fréquentent les spectacles et qui auraient désir de voir le cocasse interprète dans l'exercice de ses fonctions ou dans son costume d'ex-harangère n'ont qu'à ouvrir le *Dictionnaire des Comédiens français*, de Henry Lyonnet. Ils l'y verront, et ils y liront cette appréciation du talent de Corsse par un vieux chroniqueur et auteur dramatique, Charles Maurice : « Le comédien qui aurait certainement représenté *Il signor Pulcinella*, à visage découvert, s'était incarné dans son personnage féminin. Ses yeux vifs, son nez en bec de corbin, sa voix canarde, ses

gestes énergiques, sa robe à grands ramages et à paniers, le rendaient superbe d'observation populaire. »

Des types de l'espèce de Madame Angot doivent évidemment une bonne part de leur popularité à des acteurs. Il suffit de la disparition d'un interprète entendu au transformisme pour que soit interrompue la carrière d'une figure populaire. Nous n'affirmons pourtant rien en ce qui concerne « la nouvelle parvenue » du Directoire. Nous constatons seulement qu'elle est morte depuis plus d'un siècle et qu'elle paraît bien morte. L'opéra de Lecocq n'en constitue pas une résurrection, car elle ne s'y retrouve pas, ni directement, ni par personne interposée. On a fait remarquer, avec raison, que le titre de la pièce : *La Fille de Madame Angot*, n'est qu'une espèce d'enseigne destinée à rappeler le type, devenu si célèbre, de la « parvenue ». Sa fille, dans l'œuvre de 1872, n'est pas Nanon, mais Clairette, une jeune fleuriste que courtise le perruquier Pomponnet et qui lui préfère le chansonnier contre-révolutionnaire, Ange Pitou, lequel a des inclinations pour Mlle Lange. Il est vrai que Clairette prétend continuer une race et que même elle se réclame de ses origines pour justifier ses allures quelque peu sans-gêne :

De la mère Angot
J' suis la fille !
Et la fille Angot
Tient de famille.

Mais la mère Angot du Directoire et du Consulat n'est pas une délurée. Elle n'est pas aussi « marchande de marée » qu'on le croirait à s'en rapporter à la réputation qui lui est faite aujourd'hui. Il faut voir plutôt en elle une femme qui tâche d'être « comme il faut ». C'est une parvenue, une « nouvelle riche » qui essaie d'avoir de la tenue, mais qui retombe... dans ses anciennes manières, parce que la caque sent toujours le hareng. Nous n'avons donc pas dans la *Fille de Madame Angot* cette forme intéressante de la reprise des types qui consiste à refaire un personnage à succès en lui donnant un descendant auquel on prête quelque chose de son âme. Néanmoins il flotte encore

quelque chose de l'âme de « la mère » dans l'atmosphère actuelle. Cette survivance n'est pas sans rapport avec la vogue des notes joyeuses et entraînantes de la partition toujours fraîche et jeune de Lecocq :

Très jolie
Peu polie
Possédant un gros magot (1).

Monsieur Dumollet. — Un refrain heureux a transmis son nom à la génération actuelle :

Bon voyage, cher Dumollet!
A Saint-Malo, débarquez sans naufrage,
Bon voyage, cher Dumollet
Et revenez si le pays vous plaît.

Revenez? Où? A Paris, car M. Dumollet, marchand de Saint-Malo, est le type du provincial qui se fait berner à Paris. « Nouveau Pourceaugnac », c'est par les *Trois Étages ou l'Intrigue dans l'escalier*, vaudeville en un acte, représenté aux Variétés le 4 août 1808, qu'il a connu les premiers rayons de la gloire. Il n'y tenait cependant qu'un rôle épisodique, mais ses aventures de prétendant éconduit et mystifié trouvèrent en l'acteur Brunet, — le « fameux » Brunet, — un si plaisant metteur en scène et en lumière que le public partit d'un vaste éclat de rire et que, par là, Désaugiers eut la révélation du beau sujet, du sujet à exploiter. Il récidiva, l'année suivante, avec le *Départ*

---

(1) Il conviendrait de rappeler le succès d'arrière-saison qu'obtint la dame « au gros magot » par les parodies qui furent faites de la *Fille de Madame Angot*. Voir H. Buguet, *Foyers et Coulisses. Histoire anecdotique des Théâtres de Paris*, Paris, Tresse, 1881, pp. 63-64, qui dit que l'œuvre de Lecocq eut plus de vingt parodies. Il ajoute : « Les Folies-Marigny ont joué 130 fois *Mme Angot et ses Demoiselles*, de De Jallais. MM. Blondeau et Mouréal ont également fait jouer à l'Eldorado une charmante pièce, en un acte, la *Nuit des Noces de la Fille Angot*, qui est le dénoûment de la pièce de Lecocq. Pendant plusieurs mois, nous n'avons pu faire un pas sans voir sur les affiches : le *Fils de Mme Angot*, la *Petite-fille Angot, la Famille de Mme Angot*, le *Fils de la Fille de Mme Angot*, etc., etc. »



de Saint-Malo ou la Suite des Trois Étages (25 juillet 1809) une comédie à jouer dans le même décor que la première. Elle se terminait par un chœur d'adieux qui renvoyait en province le Pourceaugnac malais :

Bon voyage, cher Dumollet !

On sait à quelle célébrité ce chœur est allé, Grâce à lui, le héros de Désaugiers atteignit la grande notoriété. Une nouvelle récidive au théâtre était presque fatale : elle se produisit le 14 mai 1810. Ce jour-là, le créateur de l'homme à la mode donna : *Il arrive! Il arrive! ou Dumollet dans sa famille,* vaudeville-folie en un acte. Oui, il arrivait dans sa famille où il trouvait son père et sa mère, ainsi que Dumollet cadet... Une quatrième mouture sortit du sac du joyeux auteur : c'était le *Mariage de Dumollet* (18 janvier 1812), mais, cette fois, le succès ne vint pas.

Si l'on doit en croire Charles Monselet, le type aurait connu d'autres acclamations que celles des salles de spectacle : « Les poètes de la rue, dit-il, s'emparèrent de la gloire de Dumollet; l'on entendit crier les *Adieux de M. Dumollet à la capitale,* les *Trente-deux chansons de M. Dumollet* ». Il pense même qu'il y eut un *Almanach de M. Dumollet* ([1]). Mais il n'indique pas ses sources; il ne mentionne pas la provenance de ces intéressants détails d'histoire littéraire. Nous nous demandons s'il ne s'inspire pas d'une invention purement fictive du vaudeville : *Il arrive! Il arrive!* L'avant-dernière scène de cette pièce contient les mots : « *On entend crier :* Almanach de M. Dumollet! Les adieux de M. Dumollet à la capitale. Les trente-deux chansons de M. Dumollet; c'est du curieux, du nouveau! » Et le texte poursuit : « Un chanteur avec un violon et une chanteuse avec un tambour de basque [apparaissent] : ils vendent des chansons de Dumollet... » Peut-être que ces *chansons* n'ont jamais été vendues que dans la dite pièce, de même que l'*Almanach* et les *Adieux à la capitale.*

([1]) *Le Monde illustré,* 1er novembre 1862, p. 282.

Désaugiers dut avoir des imitateurs dans la personne d'Em. Cottenet et de Beuzeville [ou Lelarge] qui firent un *Dumollet à Lyon ou bêtise sur bêtise*, folie-vaudeville. Nous ne connaissons, de cette œuvre, que le titre et la date d'apparition en librairie : 1813 (1).

Depuis l'Empire, le plaisant voyageur est resté objet de rire dans les conversations, objet d'allusions et de réexploitations dans les livres (2). Son cycle, vraiment vivant, semblait pourtant clos lorsqu'on l'a vu se rouvrir en mai 1922 pour recevoir une opérette en trois actes par Victor Jannet et Hugues Delorme (musique de Louis Urgel). Elle s'intitule tout simplement *Monsieur Dumollet* et conte les aventures assez romanesques d'un Monsieur Dumollet, mercier, dans le quartier Bonne-Nouvelle à Paris. Il a de l'orgueil ou de l'ambition et il entre dans un complot royaliste dirigé contre Bonaparte. Il a, de plus, une fille naturelle Charlotte qui arrive du Mans à l'instant propice pour rétablir la paix dans son ménage troublé.

Robert Macaire. — Dumollet doit beaucoup à l'acteur Brunet. Robert Macaire doit bien plus à l'acteur Frédérick Lemaître. Les deux types diffèrent essentiellement, Robert Macaire n'a pas précisément la naïveté de Dumollet. Au contraire, il berne les provinciaux et, cela va sans dire, les parisiens. Sa vogue est l'une des plus amples et des plus curieuses que nous ayons à enregistrer dans notre revue des illustrations populaires du XIXe siècle. Elle a commencé par un mélodrame en trois actes, l'*Auberge des Adrets*, que firent représenter à l'Ambigu-Comique, le 2 juillet 1823, les trois auteurs Benjamin [Antier], Saint-Amand [Amand Lacoste], Paulyanthe [le médecin Alexandre Chapponier], aidés du musicien Adrien. C'était l'histoire d'un assassinat commis dans la dite auberge (sur la route de

(1) Chez Maucherat-Longpré. Indication de SOLEINNE, n° 2972.

(2) Livre d'étrennes : *Monsieur Dumollet*, illustré par Vogel; Bibliothèque Enfantine, ancienne maison Quantin.



Grenoble à Chambéry) par deux scélérats Robert Macaire et Bertrand qui finissaient par se disputer : le premier tuait le second. Les collaborateurs de l'Ambigu-Comique n'avaient eu d'autre intention que de servir à la clientèle de ce théâtre une de ces œuvres dans le genre sombre et grossement pathétique qu'elle aimait. Frédérick Lemaître, qui jouait Macaire, trouvant peu à son goût ce rôle mélodramatique, le transforma, et il fit de la pièce une « bouffonnerie colossale », ainsi qu'on l'a dit [1].

Le criminel des *Adrets* devint, grâce à lui, un bandit au geste audacieux et prompt, au verbe spirituel et gouailleur, au masque effronté et ricanant. Il fut grotesque, mais rien que par l'extérieur et pour les instants nécessaires à son jeu de voleur et d'assassin. Il devint ainsi l'homme des attitudes pittoresques et qui en imposent aux sots et aux peureux. L'acteur Firmin, chargé du personnage de Bertrand, s'associa à la métamorphose... Et sur ce, le couple joyeux « partit pour des courses lointaines » et dangereuses. Son accoutrement fut loin d'être étranger à l'enthousiasme du public. Frédérick Lemaître et son camarade de scène s'étaient fabriqué des costumes qui réalisaient une expression singulièrement vivante de leurs rôles. Le fils du premier rapporte à ce sujet : « Quand on vit ces deux bandits venir se camper sur l'avant-scène dans cette position tant de fois reproduite, affublés de leurs costumes devenus légendaires; Bertrand avec sa houppelande grise, aux poches démesurément longues, les deux mains croisées sur le manche de son parapluie, debout, immobile, en face de Macaire qui le toisait crânement, son cha-

---

[1] Quand et comment opéra-t-il cette transformation ? Il y a là tout un problème à résoudre. Nous n'avons pas à le débrouiller. Voir De Manne et Menetrier, *Galerie historique des acteurs français*, pp. 282-283; Thureau-Dangin, *Histoire de la Monarchie de Juillet*, I, p. 340; *Souvenirs de Frédérick Lemaître*, publiés par son fils. Paris, Ollendorff, 1880, in-16, pp. 83-85; Alexandre, *Le Musée de la Conservation*; H. de Curzon, *Quelques documents nouveaux pour servir à l'histoire de l'Auberge des Adrets*, Bulletin de la Société de l'Histoire du théatre, novembre-décembre 1910; Lyonnet, *Dictionnaire des Comédiens français*, II, p. 340; Henry Céard, *Annales politiques et littéraires*, 13 novembre 1921.

peau sans fond sur le côté, son habit vert rejeté en arrière, son pantalon rouge tout rapiécé, son bandeau noir sur l'œil, son jabot de dentelle et ses souliers de bal, l'effet fut écrasant (¹) ». Paris se passionna pour l'œuvre ainsi refaite. D'autres réfections ne pouvaient manquer de se produire, non plus que des imitations. Elles ne vinrent toutefois que quelques années plus tard, alors que les hasards de la vie des théâtres amenèrent un directeur à reprendre la pièce de 1823 et Lemaître à reprendre son type. Si nous nous en référons au témoignage de De Manne et Menetrier (un témoignage dont nous rencontrons la confirmation ailleurs) « le 10 décembre 1831, Frédérick Lemaître eut une de ses plus belles créations dans le rôle de *Richard Darlington*... Par une de ces fantaisies audacieuses que lui seul pouvait se permettre, il fait alterner sur l'affiche et *Richard* et *Robert Macaire*, contraste périlleux pour tout autre que lui. Ce n'est pas assez : il ajoute à ce poème burlesque du meurtre un épisode lugubre sous le nom de *Trois derniers quarts d'heure ;* c'était le tableau de la cellule des condamnés à mort : Robert et Bertrand faisant leur toilette funèbre et rivalisant de railleries cyniques avec les geôliers et le bourreau ; enfin dans une apothéose, représentant le Palais de la Bourse, les deux bandits admis au Panthéon des voleurs (²) ». Des renseignements plus précis nous sont parvenus sur une autre mise à la scène du vieux mélodrame, le 28 janvier 1832, à la Porte Saint-Martin : *L'Auberge des Adrets* signée des noms de Benjamin [Antier] et de Saint-Amand. Robert Macaire (désigné Remond, et figuré par Frédérick Lemaître) et Bertrand (dit *ancien camarade* et joué par De Serres) revenaient au jour, mais ils n'étaient pas encore accompagnés du Baron de Wormspire et de sa fille, personnages dont les aventures seront bientôt mêlées à celles des deux fripons pour leur donner plus d'ampleur. Toutefois, nos deux protagonistes ont maintenant

(¹) *Souvenirs de Frédérick Lemaître*, p. 85. — Sur la manière dont Frédérick Lemaître inventa son costume, voir Th. de Banville, *Mes Souvenirs*, pp. 209-214.

(²) *Galerie historique des acteurs français*, pp. 288-289.

une autre tournure et une autre signification qu'en 1823. L'historien Thureau-Dangin écrit à leur sujet : « Ce n'est que plus tard, quand cette pièce [*L'Auberge des Adrets*] fut reprise en 1832, dans une atmosphère beaucoup plus troublée, que les types de Robert Macaire et de Bertrand apparurent et se précipitèrent avec toute leur insolente laideur, et que la complicité d'un public mieux préparé à ce scandale leur fit un si brillant succès ». Mais, en réalité, d'où provenait le changement? « La pièce jouée en 1832, dit encore Thureau-Dangin, était quelque peu différente du mélodrame primitif; elle avait été modifiée dans les parties qui se fussent plus difficilement prêtées à ce caractère nouveau [le triomphe du crime facétieux et insolent]; on avait supprimé notamment le troisième acte avec ses péripéties pathétiques; on l'avait remplacé par une charge sinistre où Robert Macaire, poursuivi jusque dans l'orchestre et les loges par les gendarmes, en tuait un, le jetait sur la scène et concluait aux applaudissements de la foule par cette maxime qui s'était gravée dans la mémoire et peut-être aussi dans la conscience populaires :

Tuer les mouchards et les gendarmes
Ça n'empêche pas les sentiments (1).

L'année suivante (le 25 avril 1833), nouvelle reprise. Cette fois, « l'*Auberge des Adrets* est suivie du *Dernier Quart d'heure*, épilogue terminé par le *Paradis des Voleurs*, apothéose fantastique. En ce temps, la Pologne était à la mode : cet épilogue montrait la Russie volant la Pologne. En outre, figuraient un pharmacien, un maquignon, une cuisinière, et les représentants de tous les métiers soupçonnés experts dans la science de s'approprier le bien d'autrui. Après quoi, Robert Macaire et Bertrand allaient rejoindre au ciel Cartouche, Mandrin, toute leur ascendance de bandits renommés; et la presse de l'époque constate que l'*empressement des premières loges*

(1) *Histoire de la Monarchie de Juillet*. Paris, E. Plon, Nourrit, 1884-1886, in-8°, I, p. 340.

prouve que la bonne compagnie s'occupe du succès de cette exhibition [1] ». La vogue des deux brigands n'est pourtant pas épuisée. Ils se montrent à nouveau dans une pièce en quatre actes et six tableaux, *Robert Macaire*, exécutée aux Folies-Dramatiques, le 14 juin 1834. Frédérick Lemaître a sa part d'auteur dans la refonte, mais il n'a qu'une part, car l'œuvre est sortie d'une collaboration qui comprenait, en outre, les deux anciens de 1823, Antier et Saint-Amand, ainsi qu'Armand Overnay. Le public leur fit le plus enthousiaste des accueils. On dut, au bout de quatre mois, la transporter sur un théâtre plus vaste; elle reçut les honneurs de la représentation à la Porte Saint-Martin. Maintenant le nom terrible de Robert Macaire brillait en tête du programme. Ses aventures étaient ainsi narrées. — La pièce commence par informer les spectateurs de la mort du fameux bandit, et même par leur offrir le tableau de son enterrement. D'après les bruits qui courent, il aurait été tué par le coup de pistolet de Bertrand, mais ce sont de faux bruits, qui sont de son invention du reste. Il vit encore. Il ne tarde pas à retrouver son assassin et ami Bertrand lequel a pu échapper aux gendarmes. Les voilà qui bientôt font la connaissance du baron de Wormspire et de sa fille, la blonde Eloa. Robert devient ensuite directeur d'une compagnie d'assurances contre les voleurs et, en cette qualité, il roule M. Gogo, et de plus il épouse la dite Eloa. Ce mariage n'est qu'une nouvelle duperie de sa part, mais une duperie qui atteint un dupeur et une dupeuse. Wormspire est un faux baron et c'est en outre (qui l'aurait deviné?) le fils de Macaire; Eloa est la fille de Bertrand. A pareil monde, la justice ne peut être que constamment mêlée. Elle intervient, en diverses circonstances, dans la vie des deux fripons, mais c'est pour être trompée chaque fois. En fin de compte, tandis que les gendarmes vont les saisir, un ballon se trouve là à point nommé pour recueillir Robert et son fidèle compagnon et pour les arracher au

(1) H. Céard.

châtiment qu'ils méritent. — C'est ainsi que le vice est récompensé ou tout au moins protégé! Faut-il s'en indigner, à un siècle de distance? La question est discutable pour certains critiques. En tout cas, il y eut alors des gens qui s'indignèrent. D'une façon générale l'époque vit dans Robert Macaire des choses que nous avons un peu de peine à découvrir aujourd'hui : elle y vit des symptômes de désorganisation sociale. Ainsi s'explique l'effet qu'il produisit à la scène, et, nous pouvons ajouter, dans la vie. Le lecteur en trouvera les preuves ailleurs.

Robert Macaire, qui connut la gloire de provoquer les foudres gouvernementales ou de se voir interdit en 1835 à la Porte Saint-Martin, devait avoir aussi la gloire de déterminer des imitations, des pastiches ou d'engendrer toute une descendance. Il devint personnage de roman, de revue, de parodie. Personnage de roman, il le fut dans l'ouvrage anonyme en quatre volumes, paru en 1833 à Paris chez Baudouin et Silvestre, sous le titre : *L'Auberge des Adrets, Manuscrit de Robert Macaire,* et avec l'épigraphe : « Je lègue à mes confrères tout ce que j'ai oublié de prendre dans la poche des imbéciles (Testament de Macaire) » (1). L'illustrissime fripon racontait son histoire et celle de son ami Bertrand, une histoire qui finissait mal pour Robert, car elle s'achevait sur l'échafaud. L'année suivante, deux vaudevillistes Dupuis et Guillemé lui rendaient la vie, mais c'était pour le conduire dans un monde où certes on ne l'attendait guère. Ces auteurs employaient l'impudent triomphateur à la raillerie des choses saintes. Dans l'*Emeute au Paradis ou le Voyage de Robert Macaire* (pièce en deux actes, jouée le 22 juillet 1834), ils le transportaient tout simplement au paradis, où (faut-il l'ajouter?) le nouveau venu semait le désordre : il grisait saint Pierre, lui dérobait ses clefs, terrassait le diable à la savate, et tous ces beaux gestes (on le devine sans doute) s'accompagnaient de plaisanteries sacrilèges. En même

(1) C'est un ouvrage de L.-Fr. Raban : voir G. Vicaire, *Manuel de l'Amateur de Livres*, VI, c. 919.

temps, le célèbre railleur enseignait aux chérubins un pas de danse qui est demeuré longtemps à la mode et dont une chanson Quartier Latin avait conservé le souvenir :

Messieurs les Étudiants,
Allez à la Chaumière,
Pour y danser l' cancan
Et la *Robert Macaire.*

La même année, une revue à grand spectacle des frères H. et Th. Cogniard, *Au Rideau! ou les singeries dramatiques* (Théâtre du Cirque Olympique, 9 décembre 1834), rangeait Robert et son camarade Bertrand à côté de personnages tels que L'Art dramatique, La Louange, La Critique, Ariel, Charles III (du Palais-Royal), Le Juif Errant. Bientôt après, on lui donnait une fille. Mallian et Barthélemy (Thouin), sous le titre : *La Fille de Robert Macaire,* mélodrame comique en deux actes (27 février 1835, Variétés) racontaient l'abracadabrante histoire que voici et qui se passait dans l'Auberge des Adrets, sur la route de Grenoble à Chambéry, auberge où l'on conservait les souvenirs de l'illustre assassin de M. Germeuil. Le commissaire de police Ducros épouse par mégarde la fille, la vraiment digne fille de Robert Macaire, lequel vit en ces lieux sous le faux nom de comte Frédéric. Vincent, « un jeune maréchal des logis dans la gendarmerie départementale », reconnaît en ce faussaire son père (oui, Robert Macaire !), dont il est un enfant du second lit. Tout s'arrange et... le père de Vincent (oui, Robert Macaire !) clôt l'histoire en disant qu'il va acheter l'hôtellerie des Adrets pour y terminer ses jours au sein de sa famille.

Durant cette même année 1835, la fantaisie d'un inconnu l'envoie en compagnie de son ami Bertrand à l'Exposition des Tableaux du Musée. Ils sont alors critiques d'art [1]. Bientôt après, nous les voyons devenir critiques de littérature dans les circonstances suivantes : Dumas père avait porté à la scène la

(1) *Robert Macaire et son ami Bertrand à l'Exposition des tableaux du Musée.* Pot-pourri pittoresque, mêlé de prose philosophique. Paris, Delaforest, 1835, in-8°, 32 pages.



légende de Don Juan de Maraña, légende qui avait été rattachée à celle de Don Juan Tenorio, notamment par Prosper Mérimée. C'était la très étrange composition intitulée : *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, mystère en cinq actes et sept tableaux (30 avril 1836, Porte Saint-Martin). Un parodiste, à qui l'on doit des imitations burlesques de *Marie Tudor*, d'*Angèle*, d'*Angelo*, etc., s'avisa de soumettre à la même opération l'œuvre du fécond dramaturge et romancier du jour. De là son *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange*, drame en dix tableaux, raconté par Robert Macaire et Bertrand : « Le héros de l'*Auberge des Adrets* résume fidèlement la pièce en termes d'argot et en insistant sur toutes les extravagances qui ont pu intéresser un bandit aussi imaginatif qu'il l'était lui-même. Robert Macaire, en effet, semble mieux fait que personne pour comprendre le Don Juan de Dumas. Son ami Bertrand, homme plus sensé, fait à mesure la critique de l'œuvre et souligne assez comiquement tout ce qu'elle contient d'invraisemblance et de ridicule [1] ».

Un procédé fréquent et facile de renouvellement d'un type est le déplacement, le changement de milieu. Auguste Jouhaud père y recourt : il écrit un *Robert Macaire en Belgique* qu'il dédie à Frédérik Lemaître, mais qui n'a pas eu l'heureuse fortune d'être joué par le grand artiste, par le spécialiste à la mode [2]. L'œuvre ne manque pourtant pas d'un certain « allant » scénique, mais elle n'est pas de celles qui immortalisent un nom, pas plus que la longue plaisanterie intitulée : *Robert Macaire, Mémoires et Souvenirs* (Paris, Mareschal et Girard, 1838, en deux volumes in-8°) [3]. Le héros y apparaît d'abord en train d'agoniser dans l'hôtel garni de M. Dumont,

---

(1) GENDARME DE BÉVOTTE, *La Légende de Don Juan*, 1911, II, pp. 37-38.

(2) Bruxelles, Lelong, 1837.

(3) De L.-FR. RABAN. L'œuvre a été réimprimée sous le titre du *Chevalier d'industrie*. Paris, 4 vol. in-12 (QUÉRARD, *Supercheries littéraires dévoilées*, IV, p. 135).

près du Palais-Royal. Sur ce, le voilà qui livre à la publicité ses mémoires et souvenirs de bandit. Toute sa vie y passe depuis l'enfance : nous apprenons ainsi que Robert a déjà commis quantité de méfaits avant ses exploits de l'auberge des Adrets et qu'il a eu des aventures amoureuses. Comme il narre fidèlement les choses, il se doit à lui-même de ne pas oublier ses grands succès dramatiques : par conséquent, il y fait des allusions. Le même genre de plaisanterie anime la fantaisie anonyme qui paraît en 1839 sous le long titre : *Robert Macaire et son ami Bertrand, contenant les vicissitudes de la vie de ces deux inséparables dans toutes les conditions où ils ont été placés par le sort, les nécessités sociales et leurs inclinations particulières, l'application des principes à la mode et des systèmes en faveur ; suivies d'un chapitre des mémoires d'outre-tombe de ces deux célèbres contemporains* (1). Des mémoires d'outre-tombe ! Les voilà, les deux inséparables qui devancent Chateaubriand et son ouvrage fameux de 1848-1850, ouvrage auquel des éditeurs empressés assurèrent une publicité que l'auteur prétendait n'avoir rêvée que pour le lendemain de sa mort. Pareille fortune n'advint pas au vaudeville que Ferdinand Langlé et Auguste Jouhaud avaient fait recevoir, en 1849, au Théâtre de la Gaîté : *Bertrand, Macaire et Cie* (un acte). On dit que les événements politiques et le rétablissement de la Censure en furent la cause : ils en empêchèrent la représentation (2).

Tandis que la littérature travaille, à intervalles plus ou moins espacés, à la constitution du cycle Robert Macaire, tandis qu'elle ajoute encore aux productions précitées des suites comme : *Le Fils de Robert Macaire, Le Cousin de Robert Macaire, Robert Macaire aux Enfers* (3), tandis qu'elle utilise ce nom

(1) Paris, P. Baudouin, 1839, in-18, 144 pages.

(2) Goizet-Burtal, p. 320.

(3) Nettement, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, II, p. 47 ; J. Janin, *Histoire de la Littérature dramatique*. Paris, M. Lévy, 1858, VI, p. 161 ; Goizet-Burtal, p. 234.

retentissant pour la signature de certains de ses livres, une autre puissance propagatrice intervient pour élargir encore le rayonnement de gloire du fripon à la mode : c'est la caricature. L'union entre elle et la lettre imprimée s'est souvent opérée pour la vulgarisation des types en possession de la faveur publique. Dans les circonstances présentes, le crayon des dessinateurs agit aussi efficacement, et parfois plus brillamment, que la plume des écrivains. C'est lui surtout qui opéra les métamorphoses désirées par la foule. « Le personnage protée imaginé par Frédérick Lemaître, comme on l'a dit, parut à Philipon et à Daumier (les deux artistes bien connus) un premier rôle merveilleux pour une comédie à cent actes où se dérouleraient tous les genres de friponnerie que le développement du commerce et de l'agiotage, la mobilisation des fortunes par la création des valeurs au porteur peuvent faciliter de nos jours... (1) » Et c'est ainsi qu'on eut, de 1836 à 1838, au *Charivari*, la légende des *Cent et un Robert Macaire*, où le public pouvait admirer, entre autres, Robert Macaire philantrope, escompteur, avocat, médecin, avoué, restaurateur, mendiant distingué, journaliste, agent matrimonial, agent d'affaires, professeur d'industrie, libraire, banquier, juré, boursier, schismatique, notaire, architecte, commis-voyageur, commissionnaire, magnétiseur, marchand de billets, directeur d'un journal industriel, actionnaire (2). Ce sont les dessins de Daumier qui ont servi à illustrer la *Physiologie du Robert Macaire* de James Rousseau, un petit livre que l'auteur présente et qu'il justifie en disant : « Notre siècle sera le siècle de Robert Macaire ». Et sur ce, il donne une série de

(1) H. MARCEL, *Les Grands Artistes. Leur vie, leur œuvre. Honoré Daumier.* Paris, Laurens, pp. 63-64.

(2) Titres choisis dans : *Les Cent et un Robert Macaire composés et dessinés par M. H. Daumier, sur les idées et les légendes de M. Ch. Philipon, réduits et lithographiés* par MM***, texte par MAURICE ALHOY et LOUIS HUART. Paris, Aubert et Cie, 1839, 2 vol. in-4°. G. VICAIRE, *L'Amateur de Livres*, I, c. 32, dit que les planches de cette publication ne sont que la réduction des cent lithographies publiées par Daumier avec légendes de Philipon, de 1836 à 1838.

rapides indications qui définissent ces divers aspects physiologiques de son héros : Robert Macaire avocat, écrivain dramatique, philanthrope, notaire, journaliste, avoué, comédien, chimiste, escompteur, huissier, éligible, pharmacien, débiteur, homéopathe, ministre, polonais, savoyard, camarade, sauveteur et bienfaiteur de l'humanité, défunt (1).

L'imagerie populaire a pareillement connu et vulgarisé le maître fourbe (2). Qui d'ailleurs ne s'est pas occupé de lui? « Qu'en n'a-t-on pas fait? comme le demande Brazier dans sa *Chronique des petits théâtres de Paris*... La poésie, ajoute-t-il, la peinture, la musique, tous les arts se sont emparés de ce type... Robert Macaire a détrôné toutes les renommées qui ont brillé avant lui (3). L'art de la pantomime l'a, de son côté, exploité; il l'a fait participer au succès de Pierrot alors triomphant. Pierrot lui-même s'est transformé en Robert Macaire (4) ». C'était à faire croire, dit Thureau-Dangin, qu'il n'y avait partout que des Robert Macaire et que ce type personnifiait la société contemporaine. Les mécontents d'alors prétendaient, en effet, y montrer le portrait fidèle ou, du moins, la caricature justifiée de la bourgeoisie régnante... La vérité n'était pas que les classes dirigeantes fussent alors plus pleines qu'à d'autres époques de Robert Macaire, mais la nation entière avait pris un goût maladif à ce que Henri Heine appelait le *Robert-Macairianisme*, à cette affectation de tout bafouer, de ne pas croire à la vertu, de rire du vice et de ne plus voir dans l'idéal, dans les sentiments grands

(1) Paris, J. Laisné, 1842, in-32. — Sur Robert Macaire en dessin, voir aussi J. GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la Caricature en France*. Paris, Librairie illustrée, 1888, grand in-8°, pp. 246-251.

(2) NISARD, *Histoire des Livres populaires*, I, p. 245.

(3) I, p. 237.

(4) Dans le *Billet de 1,000 francs*, pantomime en un acte, Robert Macaire figure avec Pierrot chiffonnier (*Pantomimes de Gaspard et Ch. Deburau*. Traduction par ÉMILE GOBY, préface par CHAMPFLEURY. Paris, E. Dentu, 1889). — Dans les *Mémoires de Pierrot*, pantomime de Théodore Lefaucheur et Alph. Lemonnier (17 mai 1862), nous avons « Pierrot Robert Macaire » (PÉRICAUD, *Le Théâtre des Funambules*, p. 493).

et généreux, que ce qu'on nommait, dans une langue appropriée, une blague... [1] »

... L'ère du *Robert-Macairianisme* est close depuis des années déjà. Nous ne vivons certes plus dans cette sorte d'atmosphère spéciale où l'on sentait le personnage autour de soi. Mais depuis combien d'années, exactement, cette ère et cette atmosphère ont-elles cessé d'exister? Personne ne nous le dira. On constate toutefois qu'après la « grande période » dont l'histoire vient d'être retracée, il est encore rappelé au jour. Ainsi, en 1878, Philippe Gille et W. Busnach l'ont fait reparaître à l'Ambigu-Comique dans ce cadre : le *Robert Macaire* de Frédérick Lemaître avec un prologue formé de la pièce antérieure, mais réduite, de l'*Auberge des Adrets* [2]. Le 15 novembre 1884, le vieux type de 1823 était exhibé à l'Eden, dans une pantomime en deux tableaux [3]. En 1921, Maurice Landay l'a cru suffisamment actuel encore pour le présenter aux Parisiens sur la scène de la Porte Saint-Martin : *Robert Macaire et Cie* (quatre actes, 4 novembre). La critique a jugé que le personnage manquait de ton. Avec l'air lassé des gens qui en ont vu bien d'autres, en matière de duperie, et qui ne comprendraient plus rien à l'indignation de Thureau-Dangin, elle a écrit : « Robert Macaire et les bourgeois rapaces et cupides qu'il gruge nous ont paru marqués par l'âge. L'illustre bandit romantique, immortalisé par Frédérick Lemaître et Daumier, n'éveille plus aujourd'hui qu'un intérêt rétrospectif. Ses farces énormes et truculentes font à peine sourire, ses tirades vengeresses contre la société semblent fastidieuses [4] ». En effet, le *Robert Macaire* de M. Landay c'est du réchauffé, à la sauce du jour, à la sauce de nos jours. On y sent de vagues intentions allusionnelles, un imprécis désir de railler nos mœurs politiques et financières.

---

(1) *Histoire de la Monarchie de Juillet*, I, pp. 342-343.

(2) D'Heylli, *Gazette anecdotique*, 1880, I, pp. 223-224.

(3) D'Heylli, *Ibid.*, 1884, II, p. 303.—Voir ci-dessus p. 489 : le *Billet de 1,000 francs*.

(4) *Annales politiques et littéraires*, 13 novembre 1921.

Gogo est devenu l'admirateur de Macaire et de Bertrand, ces forbans qui n'ont pas de peine à trouver, dans le monde des gens d'affaires, les associés qu'il leur faut pour perpétrer leurs friponneries.

Ces friponneries ont eu d'autres rajeunissements : ainsi dans le roman d'Edouard Adenis : *Robert Macaire* (1925) ; — dans le cinéroman ou le film portant le même titre et qu'on doit à la collaboration de Charles Vayre et de Jean Epstein (1) ; — dans les *Aventures de Robert Macaire,* signées également du nom de Charles Vayre (et parues à la CINÉMA-BIBLIOTHÈQUE, en deux parties : I, *L'Aventure amoureuse,* n° 110 ; II, *Le Rendez-vous fatal,* n° 111) (2) ; — dans *Robert Macaire et Bertrand,* roman de Jacques Serres (collections des *Belles Editions Françaises*) (3). C'est de la littérature de « roman-feuilleton ». Les littérateurs en question sont des arrangeurs qui brodent plus ou moins librement sur le vieux sujet. Ils promènent Robert Macaire et Cie dans le monde de la « basse pègre » ou dans le haut monde. Ils écrivent pour amuser et pour émouvoir les grands et les petits. Leurs « exploitations » qui sont récentes nous prouvent que le héros de l'*Auberge des Adrets* a la vie dure et que son nom doit être resté populaire.

Joseph Prudhomme. — Tandis que régnait le *Robert-Macairianisme ou la blague universelle,* un personnage moins dangereux pour l'ordre social que le malfaiteur des Adrets, s'offrait aux bons gros rires de la France contemporaine :

Métaphorique et solennel,
Au fond badaud et gobe-mouche,
Il étouffe, en ouvrant la bouche,
Un bâillement simpiternel.

(1) Dans la *Petite Illustration cinématographique,* 28 novembre 1925.

(2) Paris, Jules Tallandier.

(3) Avec illustrations. Collection populaire.

Conservateur, par caractère,
Mais libéral, par sentiment,
Il soutient le gouvernement,
Quand il ne le met point par terre.

Matin et soir, lecteur banal,
Il découpe dans son journal
Une opinion toute faite,

Et regarde le plus souvent
Le côté d'où souffle le vent
Pour y tourner sa pauvre tête.

Ainsi le poète Chantavoine (1) définit l'illustre bonhomme qui eut pour père Henry Monnier. D'aucuns ajouteraient plaisamment que Monnier l'eut pour frère jumeau ou pour sosie, tant le créateur en arriva petit à petit à s'identifier avec sa créature. On sait que d'abord clerc de notaire, puis surnuméraire au Ministère de la Justice, ce créateur passa aux arts : il fréquenta les ateliers réputés de Girodet et de Gros, se fit dessinateur, se mit à composer des « charges », à imaginer des « types », à écrire des œuvres de littérature. L'idée lui vint alors de son Joseph Prudhomme. Ce personnage ne fut pourtant pas imaginé et réalisé d'un seul coup, ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de l'observer. C'est donc dans les *Scènes populaires dessinées à la plume* de 1830 (2) qu'apparut le premier crayon du type qui devait arriver plus tard à la fixation définitive que chacun connaît : le bourgeois à l'air important, au verbe solennel ou grotesquement sentencieux. Ayons soin de noter toutefois que le livre de 1830 ne renferme aucune *prudhommade* vraiment « profonde », ou digne de se fixer dans la mémoire de la postérité, et que le futur grand homme ne fait guère que le traverser en simple esquisse : il nous est présenté comme « professeur d'écritures ». D'autre part, il sied de remarquer que, l'année suivante, Monnier se révéla en

(1) *Satires contemporaines*, 1880.

(2) Voir ci-dessus p. 103. — Cet ouvrage a eu des rééditions successives avec additions.

qualité d'acteur. Étienne Arago, qui était directeur du Vaudeville, le décida à monter sur les planches le 5 juillet 1831. Le spirituel dessinateur débuta à ce théâtre dans une pièce à tiroirs, la *Famille improvisée* (scènes épisodiques) où Brazier, Dupeuty et Duvert avaient enclavé les meilleurs épisodes des *Scènes populaires*. Il en joua, seul, les quatre rôles de Joseph Prudhomme, M. Coquerel, Jacques Rousseau, et la Mère Pitou. Il y fut merveilleux transformiste, au dire de la chronique de l'époque. C'est dans cette pièce qu'il proférait l'un des mots les plus souvent répétés de Joseph Prudhomme : « Tous les mortels sont égaux; je ne connais de distinction véritable que la différence qui peut exister entre eux » (scène XVI). Quant aux autres sur *le Sabre qui est le plus beau jour de sa vie, le Char de l'État qui navigue...*, nous les trouvons insérés dans la comédie écrite par Monnier, en collaboration avec Gustave Vaez, et jouée le 23 novembre 1852 à l'Odéon : *Grandeur et Décadence de Joseph Prudhomme* (cinq actes en prose). Sur ces quelques *mots* qui ont tant fait pour la gloire du bourgeois « métaphorique et solennel », peut-être conviendrait-il de donner des précisions; on en a d'ailleurs prêté d'autres à ce bourgeois qui était un « riche » : il y a dès lors matière à discussion. Dans la pièce de 1852, à l'acte premier, scène douzième, nous lisons les deux phrases suivantes qui font partie d'une requête adressée par le héros au Ministre : « J'ose, Monsieur le Ministre, me croire digne de l'étoile de l'honneur. L'occasion seule m'a toujours manqué pour me distinguer; sans cela, je n'eusse pas manqué de le faire ». — Au deuxième acte, reparaît le propos déjà utilisé pour la *Famille improvisée :* « Les hommes sont les hommes. De plus, je l'ai toujours dit : les hommes sont égaux. Il n'y a de véritable distinction que la différence qui peut exister entre eux » (scène X). C'est dans le même acte que nous avons la parole si connue, la parole que prononce l'ex-capitaine de la garde nationale tandis qu'il reçoit le sabre qui lui est offert par ses admirateurs : « Messieurs, ce sabre... est le plus beau jour de ma vie. — Je rentre dans la capitale et, si vous

me rappelez à la tête de votre phalange, messieurs, je jure de soutenir, de défendre nos institutions et, au besoin, de les combattre » (scène XIII). C'est au cours de l'acte III, à la scène II, qu'il fabrique (et combien péniblement!) la phrase des métaphores incohérentes : « Le char de l'État navigue sur un volcan ». Cette phrase, il la dicte à son secrétaire. Toute la scène mériterait les honneurs de la citation.

Le mot sur Bonaparte est discuté quant à sa provenance. Eugène de Mirecourt raconte dans un de ses *Contemporains*, de 1857 : « L'autre jour, Monnier disait à Gavarni : Ah! l'ambition! que de malheurs elle cause! Elle a perdu Napoléon Ier, mon cher. S'il était resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône (1) ». Alexandre écrit dans son *Musée de la Conversation*, sous la rubrique Bonaparte : « *Je maintiens mon dire. Si Bonaparte fût resté lieutenant d'artillerie, il serait encore sur le trône.* » Ainsi s'exprime M. Prudhomme dans un dessin de Monnier, daté de 1870, tiré de la collection de M. Paul Sédille et reproduit dans les *Dessins du siècle* de M. Roger Ballu. Monnier n'a fait ici que modifier un mot dû à M. Xavier Audryet, qui nous en révèle ainsi l'origine dans son volume *Les Jugements nouveaux* (librairie nouvelle, 1860, p. 59) : « C'est à nous qu'a été dit, et c'est nous qui avons répandu ce mot fameux : Napoléon était un ambitieux; s'il avait voulu rester simple officier d'artillerie, il se serait marié, il aurait eu des enfants, il vivrait peut-être encore tranquille... (2) ». Mais la réclamation d'Audryet nous paraît injustifiée. Le propos de Monnier avec son : « Il serait encore sur le trône », présente un tour bien autrement... prudhommesque que le sien. Ne faudrait-il pas juger de même cette autre rectification d'Alexandre : « Pour le *Sabre*, Monnier a dû s'inspirer d'Alphonse Karr qui a dit dans les *Guêpes* de décembre 1839, p. 57 : Première

(1) *Les Contemporains. Deuxième série. Henry Monnier.* Paris, G. Havard, 1857, pp. 89-90.

(2) P. 54.

phrase du discours prononcé par un capitaine de la garde nationale de la banlieue, nouvellement élu : « Chers camarades, votre suffrage est le plus beau jour de ma carrière militaire [1] ». Nous aimons mieux *le sabre qui est le plus beau jour*... C'est bien davantage dans le style de M. Joseph Prudhomme!

Quoi qu'on en pense, c'est seulement dans *Grandeur et Décadence* qu'il a vraiment fixé le type qu'il cherchait depuis plus de vingt ans, encore que la comédie soit loin d'être un chef-d'œuvre. Le caractère du héros, « grand et décadent », est pourtant bien tracé. Il cherchait ce héros, ce type dans la littérature, et, après 1852, il a continué à le chercher ou plutôt il a tenté de l'améliorer, mais sans y réussir. Les *Mémoires de Joseph Prudhomme*, en deux volumes, publiés en 1857, « sont, dit Champfleury, une spéculation de librairie basée sur le succès de la pièce [*Grandeur et Décadence*] et qui ne vaut pas les bourgeois *Mémoires* de M. Véron [2] ».

Ce même personnage, il le cherchait aussi dans le dessin. Que de portraits, que de charges il en a tenté! [3]. Il a fait plus ou autre chose. Sur la scène et dans la vie, il fut Joseph Prudhomme. Sur la scène, il a joué son homme dans la *Famille improvisée*, *Grandeur et Décadence*, *Le Roman chez la portière* [4]; il l'a joué en public et en privé. Tous ces dessins, toutes ces charges, tous ces écrits, tous ces jeux de théâtre lui ont, pour ainsi dire, incorporé le personnage fictif que son imagination avait rêvé. Il s'incarna en Joseph Prudhomme. Il était le portrait descendu de son cadre; il était l'acteur descendu dans la rue et qui conservait son grimage. Acteur, ses contemporains nous le décrivent étonnant de réalité vivante. Jules Janin le représente ainsi sur

---

(1) *Musée de la Conversation*, p. 463.

(2) On lit dans le *Monde Illustré* du 13 janvier 1877, p. 18 : « C'est un ouvrage inférieur que Monnier reniait avec obstination sur la fin de sa vie, prétendant que c'était l'œuvre de la spéculation, et non la sienne ».

(3) J.-F. Schwerb, *Henry Monnier et Joseph Prudhomme* : Gazette des Beaux-Arts, 1902.

(4) Il a été acteur au Vaudeville (1831), à l'Odéon (1852), au Palais-Royal.



les planches : « C'est un dessin habillé, vivant, un dessin qui marche, parle et fait rire ». Théophile Gautier écrit : « C'est un Brahma comique; il a le don de s'incarner dans toutes sortes de personnages grotesques ». Il note plus spécialement à propos de son Prudhomme : « Monnier, à force de vivre avec sa création, en a pris les allures, les poses, les tons de voix, la phraséologie, et souvent, à la conversation la plus spirituelle, il mêle sérieusement une période à la Joseph Prudhomme, de même qu'en écrivant un billet, il ajoute à son nom le triomphant paraphe du maître d'écriture qu'il a illustré » (*La Presse*, 1855) (1). Mais l'incarnation, ou l'union hypostatique entre le créateur et la créature, nous apparaît surtout complète lorsque nous lisons l'évocation si pittoresque d'Alphonse Daudet parlant après avoir reçu chez lui la gravure ambulante : « Figurez-vous un ventre, un faux-col, une face de bourgeois rougeaud et rasé, et un nez romain chaussé de lunettes... Monnier n'est pas allé bien loin chercher son modèle : il s'est planté devant son miroir, s'est écouté penser et parler, et, se trouvant énormément ridicule, il a conçu cette cruelle incarnation, cette prodigieuse satire du bourgeois français qui s'appelle Joseph Prudhomme, car Monnier, c'est Joseph Prudhomme, et Joseph Prudhomme, c'est Monnier. Tout leur était commun, de la guêtre blanche à la cravate à trente-six tours. Même jabot de dindon qui se gonfle, même air de solennité bouffonne, même regard dominateur et rond dans le cercle d'or des lunettes, mêmes invraisemblables apophtegmes prononcés d'une voix de vieux vautour enchifrené (2) ».

Ainsi se produisit le phénomène d'incarnation : Monnier avait vécu son personnage; « vingt fois sur le métier il avait remis son ouvrage, le polissant sans cesse et le repolissant ». On ne peut pas dire cependant qu'il avait créé vingt, ou dix, ni

(1) D'après Schwerb, p. 494.

(2) *Trente ans de Paris. A travers ma vie et mes livres.* Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1888, pp. 221-223.

même cinq Prudhomme. La reprise pratiquée par lui n'est guère l'opération qui s'est exercée sur les types populaires en général ou par les inventeurs ou par les imitateurs. Nous n'avons pas la figure à transformations et à transplantations qui s'offre à nos regards sous les traits d'une Madame Angot et encore moins d'un Cadet Roussel. Et pourtant — détail peu connu des historiens — on a songé à exploiter en des remaniements d'ordre « professionnel » ou « ubiquitaire » l'illustre bourgeois louis-philippien. Le 3 avril 1832, De Rougemont, De Courcy et Dupeuty ont fait jouer au Vaudeville : *Le Courrier de la Malle ou M. Prudhomme en voyage*, comédie mêlée de couplets, en trois actes et cinq tableaux. C'est l'odyssée de Joseph Prudhomme « professeur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté », qui se rend à Châlons-sur-Marne pour une affaire judiciaire ou pour une expertise d'écriture. Il apparait toujours égal à lui-même, éberluant ou bien ébahissant, par la recherche et l'emphase grotesque de ses dires, les gens de province ou de Paris qui se rencontrent sur son passage.

Volontiers, très volontiers même, il est *Monsieur Sententiosum*. Aussi l'on comprend que Champfleury l'ait renouvelé dans une bluette intitulée : *Monsieur Prudhomme au salon* (20 mars 1846). Il le place devant des toiles, ayant au bras Mme Pastéris et l'on devine le reste : *Il* est sentencieux [1]. Ce rajeunissement a de la valeur. Mais ce genre de travail doit avoir tenté le père même du bourgeois à sentences. Henry Monnier aurait collaboré, d'après Champfleury, à un vaudeville intitulé *Monsieur Joseph Prudhomme chef de brigands* : « Les auteurs de cette conception se rappelaient la série des Jocrisse et tentaient de renouveler les incarnations diverses d'un même

---

[1] Paru dans les *Contes vieux et nouveaux*. Paris, Michel Lévy, 1852, pp. 205-223. —Voir aussi SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Les Lundis d'un Chercheur*. Paris, Calmann-Lévy, 1894, pp. 305-316, *Henri Monnier et ses épaves;* il signale, p. 314 : *Impressions de Joseph Prudhomme au salon* [par MONNIER]. (PETIT MONITEUR UNIVERSEL, 15 mai au...? 1873.)

personnage dans diverses situations. La pièce fut jouée au théâtre des Variétés, et elle tomba tellement à plat qu'il n'en est resté nulle trace imprimée ou manuscrite (1) ». *Pierrot boursier,* de Nadar, Bridault et Bovery, avait eu plus de succès aux Folies-Nouvelles, le 23 mai 1856 et jours suivants. C'est une œuvre que nous connaissons ou que nous avons déjà signalée pour le rôle qu'on y donnait à Gandin, gloire du moment. M. Prudhomme y figurait aussi (2). — Le type était de ceux qui devaient tenter les fabricants d'actualités. *Pierrot boursier* s'en prenait aux triomphateurs du jour, aux boursiers. Il suscita de violentes protestations. Balzac n'aurait vraisemblablement pas indigné le public s'il eût écrit le *Prudhomme en bonne fortune* qu'il projetait (3). Nous ignorons la teneur d'une autre reprise qui doit avoir été réalisée : *Le Fils de Joseph Prudhomme* (4). Nous ne devinons pas pourquoi M. Léon Deutsch intitule une nouvelle *Samuel Pickwick chez Joseph Prudhomme* (5), alors que ce dernier y tient si petite place.

Une chose qui nous intéresse davantage est que le théâtre des marionnettes lui a fait du succès. Lemercier de Neuville l'a pris dans sa troupe de pupazzi et lui a confié tout un ensemble de rôles

(1) CHAMPFLEURY, *Henri Monnier,* p. 133. — D'après SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Les Lundis d'un Chercheur,* p. 315, la représentation est de septembre 1860. — *Le Monde Illustré* (13 janvier 1877) la date de septembre 1866. — G. VICAIRE, *Manuel de l'Amateur de livres,* V, c. 1024, écrit : « Le catalogue de la Société des auteurs dramatiques mentionne au nom d'un Henri Monnier *Joseph Prudhomme, chef de brigands,* vaudeville en trois actes (en collaboration avec Clairville et Gabriel) ». A lire cette note, on croirait qu'il n'est pas certain que l'œuvre soit de notre Henry Monnier.

Nous ne pensons pas qu'il faille mentionner spécialement *Sous Clé,* comédie-vaudeville en un acte par De Leuven, Deforges et Dumanoir (22 mai 1833, Palais-Royal) où nous relevons entre autres les deux *personnages :* Mlle Atala, élève du Conservatoire; la voix de M. Prudhomme, son voisin (basse-taille).

(2) Ci-dessus, p. 107.

(3) *Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux,* LXXXVII, 10 janvier 1924, p. 30.

(4) JULES CLARETIE, *Paris il y a quarante ans.* (*Notes retrouvées.*) Voir ANNALES POLITIQUES ET LITTÉRAIRES, 14 janvier 1912, pp. 22-23.

(5) Parue dans la *Revue Française,* 16 mars 1924.

transformistes : *Les Fourberies de M. Prudhomme* (4 août 1867), *Prudhomme spirite, Prudhommeville-sur-Mer* (24 août 1867), *Le Petit-fils de M. Prudhomme* (15 novembre 1867), *Le Système de M. Prudhomme* (28 janvier 1868), *Le Roi Prudhomme* (24 juillet 1869), *La Soirée de M. Prudhomme* (8 juin 1871)... Prudhomme transformiste devient également un parodiste dans telle de ces pièces. En même temps, il y sert de compère (1).

*
* *

Nous arrêtons ici la série des exemples de types individuels. Dressons la liste de ces types en guise de résumé ou de coup d'œil rétrospectif : Roger Bontemps, Pathelin, Jean de Paris, Panurge, divers personnages de Molière (Tartuffe, Orgon, Alceste, Philinte, Célimène, George Dandin, Monsieur de Pourceaugnac) ; de La Fontaine (La Cigale et la Fourmi, Perrette ou la laitière, le Savetier et le Financier, le Singe et le Chat), Cendrillon, Barbe-Bleue, Manon Lescaut, Candide, La Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Figaro, Chérubin, Monsieur de Crac, Madame Angot, Monsieur Dumollet, Robert Macaire et Joseph Prudhomme. Ne devrions-nous pas ajouter le nom de Mayeux comme étant celui d'un personnage à transformations? Nous l'avons vu tel déjà et nous aurions pu, lorsqu'il s'est présenté à nous, le montrer qui se modifiait et se déplaçait autrement encore : on a transporté Mayeux au Café des Mille Colonnes, au Muséum, au Salon, en Icarie, en Algérie, au Maroc! On l'accommodait même aux nécessités locales. Une note, apposée à la scène VI de *Monsieur Mayeux ou le Bossu à la mode* informait, comme suit, les intéressés : « L'acteur qui remplira le rôle de Mayeux pourra ajouter les plaisanteries connues sur ce personnage, en les appropriant surtout à la ville où se jouera la pièce, ce qui lui donnera un air de localité. »

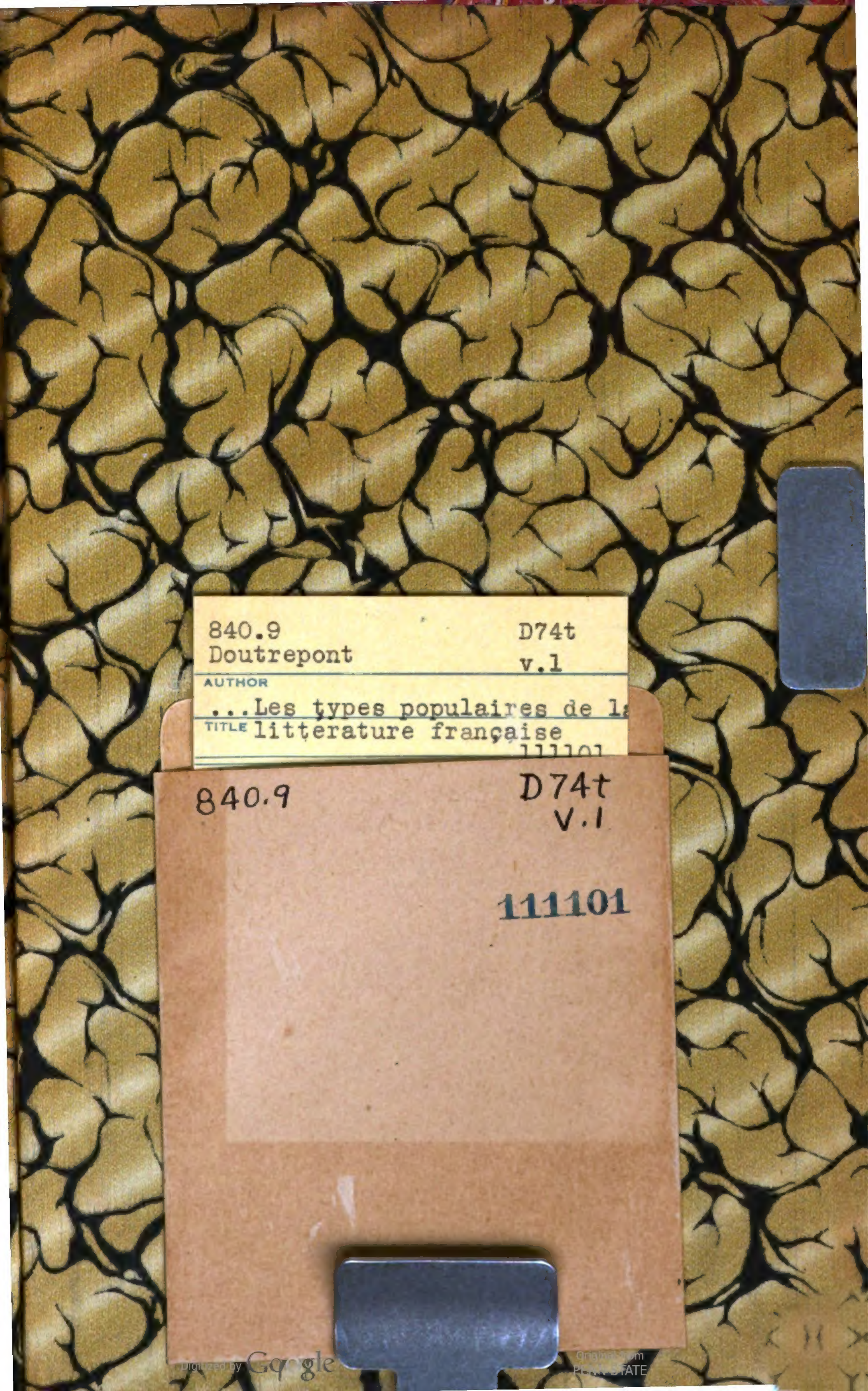
(1) LEMERCIER DE NEUVILLE, *Histoire anecdotique des Marionnettes modernes*, pp. 185-188 et 216.

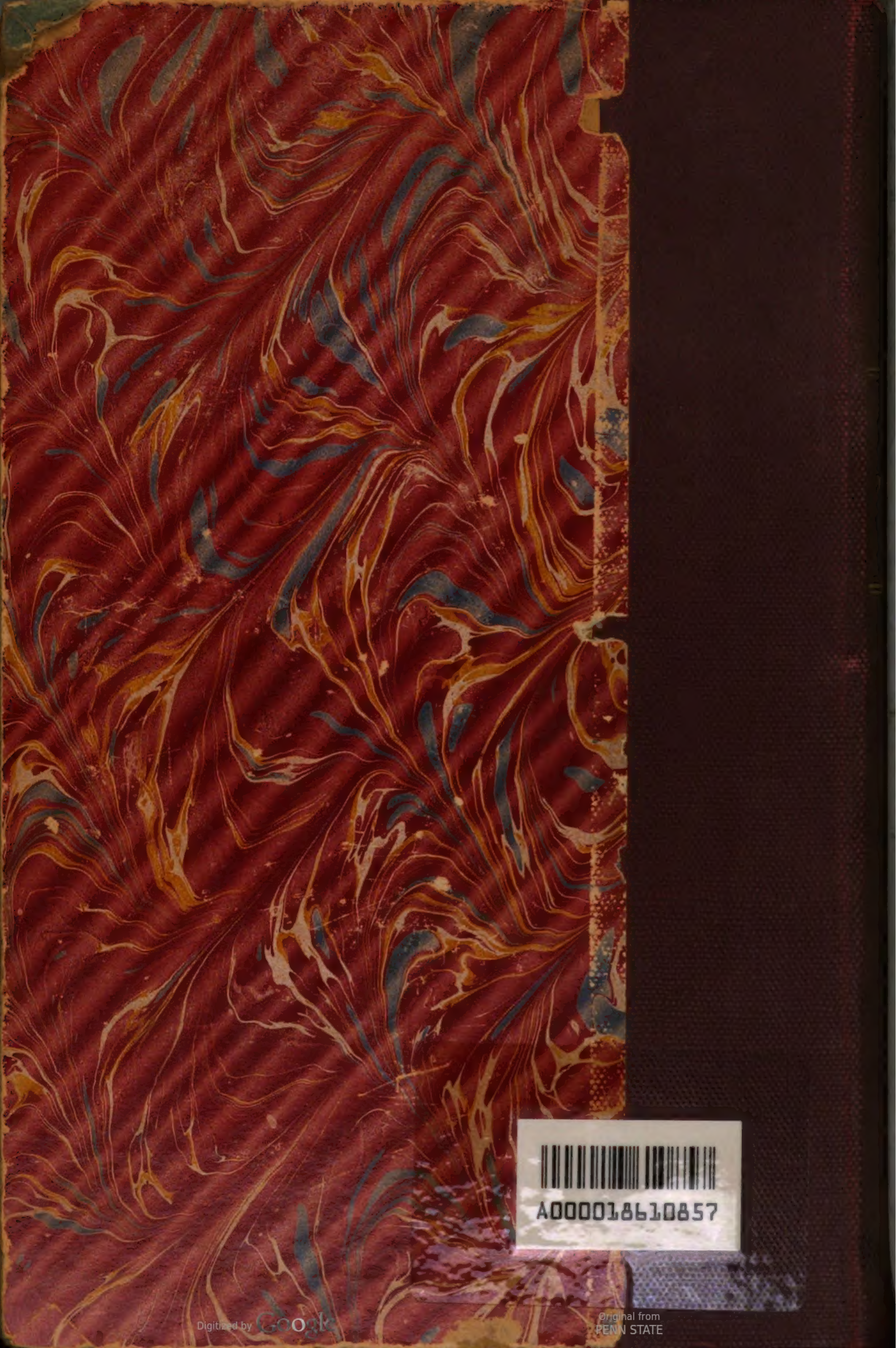


Marcel HAYEZ, imprimeur, rue de Louvain, 112, Bruxelles.






840.9
D74t
Doutrepont
v.1
AUTHOR
...Les types populaires de la
TITLE littérature française
111101
840.9
D74t
v.1
111101
Digitized by Google
Original from
PENN STATE


A000018610857